:(){ Copyfight :|: Pirataria & Cultura Livre };:

Organização

Adriano Belisário e Bruno Tarin

:(){ **Copyfight** :|: **Pirataria** & **Cultura Livre** };:

INTRODUÇÃO

Fork bomb é uma técnica de ataque a computadores na qual processos se replicam indefinidamente até esgotar a capacidade de processamento de um determinado sistema. Em 2002, o artivista *hacker* Jaromil criou aquilo que ficou conhecido como "o mais elegante código de *Fork bomb* já escrito". Apenas onze caracteres – (:(){ :|:& };:) – parecidos com as carinhas sorridentes usadas nas redes sociais, mas que uma vez digitados em um terminal UNIX impedem o sistema operacional de seguir funcionando, até que seja reiniciado.

:(){ Copyfight :|: Pirataria & Cultura livre };: introduz uma sabotagem similar no âmbito dos sistemas reguladores da "propriedade intelectual". O livro se coloca nos lugares "marginais", "esquecidos" ou menores das discussões e práticas da produção imaterial, abordando diversos aspectos das produções artísticas e culturais, além de desconstruir a suposta neutralidade do conhecimento técnico e do desenvolvimento tecnológico e criticar a crescente apropriação privada dos códigos genéticos.

Copyfight lança ainda uma perspectiva crítica às instâncias de poder que identificam a pirataria como prática improdutiva, segundo a qual os piratas são parasitas que roubam a riqueza legítima de outros. O livro traz visões dissonantes que, como veremos a seguir, assumem a pirataria como prática positiva e produtiva, considerando-a como o compartilhamento fora dos limites legais, mas principalmente como criação de espaços de liberdade e cooperação.

Do mesmo modo, veremos que são muitos os interesses envolvendo a cultura livre: se por um lado existem as práticas de redes cooperativas de livre circulação de conhecimento e cultura que buscam a valorização e organização autônomas, por outro há uma inflexão corporativa deste conceito: o trabalho livre como "trabalho grátis". Ou seja, uma estratégia de mobilização de uma multidão de pessoas que

investem seu tempo de vida produzindo gratuitamente conteúdos e relações que posteriormente serão apropriados e vendidas por empresas e novos intermediários privados.

Neste sentido, *Copyfight* remete a um espaço de disputa complexo e indeterminado, sempre em aberto. A questão, por vezes reduzida a debates do tipo "legalistas e piratas" ou "criadores e consumidores", emerge agora através de disputas múltiplas e cheias de nuances. Sem pretender esgotar a riqueza do tema ou mesmo suas ambiguidades peculiares, como as novas relações sociais que se popularizaram nas últimas décadas, os textos a seguir trazem à tona críticas e práticas ainda pouco debatidas no âmbito da cultura livre e da pirataria, mostrando a insuficiência da compreensão dessas disputas a partir do pensamento dicotômico do "copyright VS copyleft".

Trata-se assim de uma reflexão-ação que vai além do licenciamento como ferramenta de luta ou parte dos processos criativos, avançando sobre outros âmbitos das relações sociais que são atravessadas pela pirataria e a cultura livre. *Copyfight* questiona inclusive o próprio *copyleft* e a ampla gama de licenças Creative Commons quanto às suas respectivas potências de transformação das condições de exploração e desigualdade. Entendemos que cultura livre não é de forma alguma realizada apenas com licenças livres, mas com a democratização radical dos meios de comunicação/produção e a contínua radicalização democrática das novas formas de entender a cooperação e a apropriação da tecnologia, da cultura e do conhecimento.

Assumimos assim que não se concretizará a utopia digitalista, que prega que o sistema técnico – digital – iria naturalmente acabar com a exploração e a desigualdade, trazendo melhores condições de vida para todos. Por outro lado, porém, tampouco adotamos uma postura tecnofóbica, que encara as novas tecnologias como algo ruim em si. Entendemos que o funcionamento do capitalismo atualmente se adapta às novas formas de produção em rede, quiçá de modo mais eficiente e sinergético que os modelos antigos. Deste modo, não são as tecnologias por si que irão alterar o contexto político, mas suas apropriações por parte dos distintos sujeitos e principalmente seu aspecto coletivo, social e transversal.

Assim, o objetivo do livro não é difundir uma visão única ou uma proposta acabada para as questões atuais acerca da cultura livre e da pirataria; mas sim desvelar uma multiplicidade de reflexões e práticas que não se constituem como totalidade derivada da soma de suas partes, tampouco uma totalidade originária que unificaria todos os pontos de vista em uma ideologia restauradora. Os conteúdos a seguir são como pedaços de quebra-cabeças de diferentes coleções de onde sempre sobram (e faltam) partes. O livro é constituído assim com conteúdos elaborados em locais e momentos diferentes, que dispostos conjuntamente reconstituem e atualizam o debate sobre a cultura livre

e a questão da pirataria. *Copyfight* não remete a um mundo de encaixes perfeitos, mas sim a um mundo de atritos.

Resta por ora agradecer a todos os movimentos e pessoas que contribuíram para a realização do *Copyfight*, até esse momento. Não seria possível listar aqui todos, afinal essa construção é fruto da coletividade e tem uma dimensão transversal que não se resume somente aos autores ou a equipe de produção, pois todas as pessoas que lutam pela liberdade e contra a exploração estão envolvidas direta ou indiretamente nas realizações do *Copyfight*. Sabemos que essas contribuições são uma força viva sem a qual *Copyfight* seria apenas mais uma ação dentre muitas outras.

Ainda assim, gostaríamos de registrar aqui nossa especial gratidão: a todos os autores que acreditam na cultura livre e que gentilmente enviaram suas contribuições, aos tradutores que nos ajudaram na publicação dos materiais até então inéditos em português; ao Pontão da ECO por ter sido o berço desta iniciativa e pelo apoio incondicional com que sempre nos brindou; à i-Motirõ pelo apoio financeiro e pela parceria na produção do livro; ao Movimento Unidos dos Camelôs, em especial na figura única da Maria dos Camelôs, por sua luta e parceria em diversos momentos; à Universidade Nômade Brasil pelas contribuições tanto em termo de reflexões, quanto por ter aberto várias portas importantes para a concretização do livro; a todas as redes de ciberativistas no Brasil – como Metareciclagem e Submidialogia; e à Azougue por acreditar nessa iniciativa e na viabilidade de se produzir conhecimento de uma forma mais livre e democrática.

SIGA SUA ROTA

Tendo em vista a própria multiplicidade de abordagens sobre o tema, seria impossível construir uma única linha de raciocínio que unificasse todos os trabalhos a seguir. Não se trata de definir cultura livre ou pirataria. Reunindo trabalhos diferentes entre si não só em sua forma ou estilo, como também em seus conteúdos e pontos de vistas, *Copyfight* busca implodir noções pré-concebidas sobre tais temas e estimular a produção de novas perspectivas não cartografadas nos sistemas jurídicos ou teóricos já pré-definidos.

Deste modo, os trabalhos a seguir foram organizados para permitir a leitura em diferentes níveis. Sugerimos três formas de ler o livro. Sinta-se à vontade para escolher uma, mais de uma, nenhuma ou inventar outras.

Linear: Por não trabalhar com capítulos, a tradicional leitura do livro ganha contornos peculiares, pois conduz o leitor por diferentes estilos e perspectivas em uma narrativa mais livre e fluida.

Temática: os trabalhos estão agrupados em quatro nós: Nó prússico; Nó de oito; Nó de trevo e, por fim, Nó torto. Cada um constitui-se como um campo de aproximação, agrupando perspectivas que se cruzam em certos momentos. O primeiro aborda práticas que valorizam o comum como campo de constituição de igualdade e autonomia, a partir de diferentes contextos, como o de *hackers*, agricultores e funkeiros. Já o Nó de oito conduz por análises de estruturas históricas das questões relativas à cultura e ao trabalho, enquanto Nó de trevo concentra as reflexões sobre autoria. Já o Nó torto trata da sabotagem ao sistema de "propriedade intelectual".

Não linear: outro modo de leitura possível é seguir as referências das notas dos organizadores posicionadas ao lado direito dos textos. Através delas, buscamos estabelecer conexões não causais e incentivar a produção de novos pontos de vistas não expressos diretamente nos trabalhos. A bifurcação que a nota propõe é sempre opcional, no entanto o recurso permite a conexão direta com outras perspectivas para o tema em questão.

Boa leitura.

SUMÁRIO LINEAR

SUMÁRIO TEMÁTICO

TRABALHO SEM OBRA, OBRA SEM AUTOR: A CONSTITUIÇÃO DO COMUM

Giuseppe Cocco

Introdução

No momento de finalizarmos esse artigo, o debate "brasileiro" sobre direitos autorais foi atualizado pela mudança de gestão do Ministério da Cultura (MinC), em função da nomeação de Ana de Holanda, em janeiro de 2011. Figura desconhecida entre os movimentos culturais, a nova ministra tem uma relação – reivindicada e confirmada pelas nomeações que realizou na área de direitos autorais do MinC – de proximidade com o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) e os interesses da "classe artística". Seus primeiros passos no MinC são emblemáticos de uma ruptura radical com a gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira. Ainda antes de definir suas primeiras iniciativas, a Ministra decidiu suprimir do site do MinC o selo do *Creative Commons* e anunciou a vontade de rever (em sentido conservador) a Lei dos Direitos Autorais (LDA), que está tramitando no Congresso. Ao mesmo tempo, a composição das secretarias do Ministério confirma ulteriormente a virada, em particular com a introdução de uma nova Secretaria da Economia Criativa. A cultura volta a ser "culta", "profissional" e nacional.

Se trata de uma inflexão geral e abertamente conservadora. A economia volta a ser "o" eixo que qualifica as outras políticas: aquelas da cultura, mas também as políticas sociais e de educação, com ênfase no ensino técnico. Pior, o que há de "cultural" na economia passará a ser enxergado como um setor específico: justamente aquele onde a economia teria elementos "criativos". Nessa nova configuração do MinC, o conceito de "criação" funciona como um aparelho de captura. Por um lado, ele qualifica aquelas cadeias produtivas que se caracterizariam por seus conteúdos culturais e constituiriam assim as "economias criativas", naturalmente com suas "indústrias" criativas. Pelo outro, quando não se trata de "indústria", o conceito é usado para reafirmar a primazia da

figura do artista como *Deus ex machina* de uma criação que aconteceria de maneira isolada (da relação social) e *ex nihilo* (do nada). Como não lembrar as reflexões de Walter Benjamin sobre o estatuto da arte e as relações entre estética e fascismo, em particular quando ele lembrava que os "conceitos tradicionais – como a criatividade, a genialidade, o valor eterno e secreto" conduzem ao fascismo, à estética do fascismo.

A indústria criativa (cultural) e aos vários *clusters* criativos devem ser proporcionados subsídios estatais adequados. Ao artista "criador" deverá ser garantido um direito (autoral) tão inquebrantável quanto o estatuto divino (transcendente) atribuído a ele: assim, a nova diretora de "direitos autorais" acha normal que o ECAD não possa ser fiscalizado pelo Estado. A aliança de interesses é evidente: o Estado deve subsidiar as "indústrias" e submeter-se à transcendência superior do criador, figura "divina".

Nesse panorama, a métrica do valor já é dada. A "cultura" volta a ser o enfeite que sempre foi, vista na perspectiva da "economia". Aqui, reencontramos o novo lema do Governo Federal: "*País rico é país sem pobreza*". De repente, ser "rico" é um valor (moral) cuja única limitação seria a existência – externa a ele – da pobreza. A solução da pobreza está dada: tornar-se rico. Apena se trata de implementá-la. Contudo, essa inesperada virada conservadora nos obriga a um pensamento mais profundo dos efetivos desafios que atravessam a questão da cultura e da arte diante das novas condições materiais de sua produção (as redes digitais) e ao capitalismo contemporâneo (organizado em rede).

A excessiva ênfase na evolução tecnológica precisa ser atravessada pela análise das contradições e dos paradoxos a partir do ponto de vista do trabalho. Nossa reflexão sobre "direitos autorais e redes" se organiza em 4 partes. São elas: uma reflexão inicial sobre o "Estatuto da cultura no capitalismo contemporâneo"; em seguida, um aprofundamento da relação entre trabalho e virtuosismo num horizonte de trabalho sem obra; o desdobramento sucessivo diz respeito à crise do emprego e às relações paradoxais que se abrem entre precariado e soberania do artista; enfim, abriremos para um debate geral sobre os desafios do modelo de produção antropogenético e a sociedade pólen.

1- O estatuto da cultura no capitalismo contemporâneo

Produção de conhecimento por meio de conhecimento

No capitalismo contemporâneo, o papel do conhecimento mudou radicalmente. Se a modernidade industrial foi baseada no uso intensivo do conhecimento para a produção de bens, no regime de acumulação da pós-modernidade o uso do conhecimento se dá para produzir outros conhecimentos (produção de conhecimento por meio de conhecimento). O cerne de nossa reflexão diz respeito ao conhecimento

enquanto recurso chave desta produção contemporânea. Logo, aparecem duas importantes linhas de reflexão: a da "crise do valor" e a dos esforços de *framing*, de construção de um novo horizonte de valoração. Por um lado, precisamos lidar com o desaparecimento da métrica vigente (aquela do paradigma industrial, da produção de mercadorias por meio de conhecimento). Por outro, trata-se de apreender as condições nas quais se define um marco (*frame*), uma nova unidade de medida adequada ao paradigma (pós-industrial) da produção de conhecimento por meio de conhecimento.

> Os termos do deslocamento estão definidos:
> • Na modernidade industrial, o conhecimento funcionava como uma racionalidade instrumental voltada a um fim: a produção de bens. A objetivação do conhecimento em um bem funcionava como padrão de valor. Nos mesmos termos, o trabalho que era definido como produtivo era aquele, material, produtor de mais-valia: de um bem separado da *práxis* de sua produção. A métrica (o valor) se organizava em torno de um trabalho que quantificava a "obra" (o bem) e o qualificava, em retorno;
> • Na produção de conhecimento por meio de conhecimento, a produção não é mais atividade instrumental voltada a um fim, mas contém seu fim dentro dela mesmo, como atividade reflexiva: o conhecimento deve produzir sua própria significação, criando um mundo: o *framing* é uma criação de mundos (*world making)*.

Avançando na reflexão sobre esses deslocamentos, cruzamos essas duas linhas de reflexão na perspectiva da antropologia. Dentro dessas transformações paradigmáticas, assistimos como que há uma aceleração das transformações antropológicas, no sentido que o afirma Michel Serres (2001) em *Hominescência*: "nós já não somos mais os mesmos homens, já vivemos na quadra seguinte". A intensidade da transformação antropológica leva alguns economistas (Marazzi, Vercellone, 2008) a retomar a profecia marxiana para dizer que, na passagem do capitalismo industrial para o capitalismo cognitivo (depois do interregno "pós-fordista"), afirma-se um modelo antropogenético: por trás da produção de conhecimento por meio de conhecimento temos realmente uma **produção** do homem por meio do homem. O conhecimento do qual estamos falando é mesmo uma nova dimensão antropológica do capitalismo e, nesse sentido, "cultural".

Do "modo" de produção à produção de mundos: a crise da métrica

Por que fala-se de capitalismo "cognitivo"? Porque a dimensão "cognitiva" faz contraponto com aquela de "informação": a economia

política neoclássica mobiliza a noção de informação como algo natural, imaterial e homogêneo, que cria um conhecimento objetivo do real como base de referência a escolhas, que desta maneira serão racionais, baseadas em um cálculo. No capitalismo contemporâneo, marcado por incerteza e singularização dos produtos, dos produtores e dos consumidores, os mercados ignoram a informação porque ela é substituída pelo conhecimento: a escolha se torna o fato de uma atividade reflexiva de julgamento, e não uma arbitragem instrumental a partir dos preços.

A informação permitia instaurar um mesmo mundo que os atores compartilhavam com base na mensurabilidade e equivalência generalizada: aquela dos preços. A informação é a característica de base de um conhecimento funcional à produção de bens com base na subordinação do trabalho vivo (capital variável) pelo trabalho morto (o capital fixo).

O conhecimento diz respeito a uma multiplicidade de mundos. O que caracteriza o conhecimento é de ser uma produção de mundos. O cálculo (quantitativo – informacional) deve “fazer as contas” com o julgamento (qualitativo – comunicativo): os saberes sociais, longe de serem unitários e indiscutíveis, são múltiplos e controvertidos. Será o julgamento, ou seja, uma atividade reflexiva de *world making*, por meio de sua dimensão comunicativa, que juntará a singularidade e o conjunto, o valor e o conhecimento: “Quando o mercado inclui a diversidade qualitativa das obras humanas e a diversidade qualitativa dos critérios de avaliação, a escolha toma a forma de um **julgamento**” (Karpik: 2007, p.58-62).

O relatório da comissão sobre a economia do imaterial encomendado pelo Ministério da Fazenda francês apresenta o caso da empresa norte-americana Nike: o custo de produção de seus sapatos esportivos é estimado em não mais de 4% do preço de venda total; o resto é remuneração dos ativos imateriais (marca, pesquisa, patentes e o *know how* da empresa) (Lévy e Jouyet: 2006, p.12). Enzo Rullani apresenta os mesmos resultados na análise da composição do valor dos bens de consumo: “Se uma armação de óculos custa 70 euros ao consumidor final, seu conteúdo material é igual – no máximo – a 7 euros (o valor pago à fábrica do produtor manufatureiro)”. O bem material (7 euros) é suporte de algo intangível que vale 7 vezes mais. Mas não se trata só disso.

Se o produtor material for chinês, o peso relativo do conteúdo tangível pode cair para 3,5 euros (apenas 5% do valor total). Na direção oposta, se a armação consegue atrelar-se a uma *griffe*, seu valor final pode ser multiplicado por dois (140 euros), dando lugar a uma mais-valia incomensurável. Estamos, pois, no âmbito da desmedida. De onde vem esse suplemento de valor para o mesmo objeto de consumo? Com certeza não se trata mais da tradicional extração de um tempo de trabalho excedente. Não apenas o conteúdo tangível pesa apenas 5 a 10% do valor pago pelo consumidor final, mas ele gera uma verdadeira “guerra entre pobres” para defender as partes de manufatura (produto-

ras deste tangível), que se deslocam para procurar manter esse percentual nesse patamar ou baixá-lo (Rullani: 2004, p.13-4).

Na tentativa de oferecer elementos de quantificação do imaterial, o Relatório Lévy-Jouyet propõe uma dupla qualificação dos ativos imateriais e imateriais tecnológicos, dizendo que eles se qualificam por estarem relacionados ao imaginário e à organização. Por suas vez, o relatório propõe uma taxonomia dos ativos e investimentos imateriais em três grandes categorias: (a) Os investimentos em pesquisa e desenvolvimento e em *softwares* se traduzem assim em ativos de patentes, *know how*, *design* e modelos. (b) Os investimentos (ligados ao imaginário) de propaganda e comunicação se consolidam em propriedade intelectual e marcas. (c) Os investimentos (gerenciais) em educação e formação permanente e outras tecnologias da informação e da comunicação, bem como as despesas de *marketing* se consolidam, diz o relatório, em capital humano, bases de dados de clientes, fornecedores, assinantes, suportes de venda, cultura gerencial e processos específicos de organização da produção.

Contudo, as três tipologias apresentam limites analíticos importantes, pois continuam usando o antigo paradigma. Elas conseguem distinguir mais os investimentos do que os resultados e, na realidade, a distinção não é nítida ao passo que seus resultados são dificilmente quantificáveis. Com efeito, o relatório do governo francês sobre o imaterial afirma claramente: "Seria errado reduzir o imaterial a determinados setores (...). Com efeito, a lógica do imaterial (...) se difunde para bem além desses setores específicos e envolve hoje a quase totalidade das atividades econômicas" (Lévy e Jouyet: 2006, p.12). Enzo Rullani (2009) também insiste: a economia dos custos e dos investimentos daquela que ele chama a "fábrica do imaterial" diz respeito não a uma firma, mas a uma cadeia produtiva. E a cadeia é o "mínimo". O próprio Rullani radicaliza, dizendo: "somos todos – grande ou pequenos – capitalistas cognitivos" que tentamos, mesmo sem ter consciência disso, tornar rentável nossos investimentos: aqueles da famílias na educação dos filhos, das firmas em conhecimentos, dos territórios nos recursos culturais e infraestruturais; do Estado que investe em pesquisa e instituições, etc. "Todos juntos, enfim, investimos nas mídias interconectivas e na padronização artificial dos contextos de vida e trabalho".

Trata-se das próprias relações sociais e políticas que desenham os territórios produtivos e de uma mudança de paradigma que envolve as unidades de medida tradicionalmente utilizadas pelas contabilidades das empresas e das nações: "Apesar de seu caráter central para a criação de valor e o crescimento, a dimensão imaterial da economia esbarra no problema da medida, tanto no nível das empresas quanto no nível macroeconômico" (Lévy e Jouyet: 2006, p.13).

Isso se traduz na desconexão crescente entre o valor das empresas (mercado dos ativos) e o lucro (mercado dos bens): segundo as ava-

liações de um escritório de análise financeira, o peso do imaterial nos balanços das 120 mais importantes corporações europeias chegava, em 2004, a 71%. Desses, 21% correspondentes à consolidação dos ativos intangíveis (marcas, patentes, quotas de mercado) e 50% ao *goodwill*, ou seja a parte do "valor" dos ativos (da empresa), que não encontra lastro em nenhum tipo de capital, seja ele material ou imaterial! (Rebiscoul, 2006). Rullani atribui essa situação a um paradoxo (nós poderíamos falar – mais marxianamente – de uma "contradição estrutural") entre o fato que o conhecimento se torna o cerne da fábrica do imaterial e o fato que essa fábrica se desmaterializa e perde suas dinâmica de valorização. A contradição que faz explodir a métrica diz respeito a uma contagem (contabilidade) de empresa (executada pela firma e dentro de seu perímetro) e uma valorização difusa nas redes sociais e seus territórios.

Para Maurizio Lazzarato (2006), passamos de um "modo de produção" a uma "produção de mundos", de significações. Nessa perspectiva, o capitalismo cognitivo diz respeito a uma relação direta entre valor monetário e o valor como significação ética e social mais ampla. Mas também nos remete àquele modelo *antropogenético*, onde a produção de conhecimento por meio do conhecimento aparece como produção do homem por meio do homem, quer dizer, de formas de vida por meio de formas de vida.

Na economia do conhecimento, as mercadorias são produzidas pelo uso do conhecimento como fator primário. O conhecimento é usado nos processos de produção como fator autônomo e incorporado às pessoas, objetos e serviços que contribuem ao resultado produtivo. Ao mesmo tempo, o conhecimento usado para produzir mercadorias é também uma mercadoria, ou seja, um produto que pode ser comprado e vendido no mercado, da mesma maneira que todas as outras mercadorias. O conhecimento se torna o principal fator produtivo, mas também o principal produto. Trata-se de um processo circular, no qual o *output* (o novo conhecimento conseguido do processo em andamento) deve voltar a gerar suas próprias premissas, reconstruindo as condições de um novo início do ciclo produtivo. Mas o novo conhecimento não apenas deve *reproduzir* o seu *input* (o conhecimento anterior). Deve inovar, adaptar, desenvolver o conhecimento anterior para manter ativas as condições que justificam sua propagação e seu novo uso em contextos que são sempre diferentes. Isso porque o fator produtivo (conhecimento) não foi consumido pelo uso, como acontece na produção de mercadorias por meio de mercadorias, onde o *output* deve repor o *input* que foi destruído na sua produção.

Sem uma nova métrica, teremos a impressão paradoxal que a propagação da inovação (tida como *know how*, patentes e segredos industriais) acaba determinando seu duplo desaparecimento. Por um lado, porque se procura mensurá-la onde ela não está. Por outro, a própria operação de mensuração (patentes e segredos industriais) destrói os

processos de inovação. O conhecimento até pode ser produzido ou usado por indivíduos isolados, mas ele é indivisível do processo social. Por isso, diremos que o conhecimento não pode ser confinado dentro do circuito proprietário de cada firma, pois sua capacidade de produzir valor depende de modo determinante das externalidades (seja para os custos que para os lucros) (Yann Moulier Boutang, 2007). Cada vez mais, realiza-se a tendência que antecipava o desaparecimento do autor, de uma "obra sem autor", que acontece em fluxo, por enxameamentos sucessivos e por propagação virótica.

Rullani, Moulier-Boutang, Negri e Lazzarato indicam que a economia do conhecimento diz respeito a processos cognitivos, envolvendo o conjunto dos atores que trocam entre si conhecimento dentro das diferentes fases da cadeia, passando da produção para o uso e a propagação. Isso significa que a presença do conhecimento como recurso chave da produção muda o objeto da economia: a geração de valor não pode mais ser observada no nível da firma; precisamos assumir como novo campo de observação as redes cognitivas e seu sistema complexo de relações entre firmas diferentes e complementares.

2 - O trabalho sem obra: trabalho e virtuosismo

O valor instrumental do conhecimento (industrial)

No regime de acumulação da grande indústria, trabalho e capital estavam numa relação de interdependência dialética. Era o paradoxo do socialismo na Rússia pós-revolucionária: Lênin queria compatibilizar os "sovietes" (a democracia de base dos conselhos) com a eletricidade e o taylorismo, quer dizer, com a disciplina da grande fábrica. Aqui, a convenção que liga o trabalho ao emprego (industrial) diz respeito a uma relação social de produção que – com base no direito absoluto da propriedade estatal (ou privada) e do controle separado (pelos trabalhadores intelectuais) da ciência aplicada à técnica – faz com que o trabalho vivo (o capital variável) tenha que subordinar-se ao capital fixo (maquinaria, tecnologia: trabalho morto e ciência) para se tornar produtivo.

Esse é também o paradoxo das sociedades "afluentes", como dizia J.K. Galbraith (1961), quando apontava o fato de que nelas é preciso produzir bens inúteis para poder distribuir renda, pois é o emprego que funciona como dispositivo de distribuição da renda: "Ao passo que nossa energia produtiva (...) serve à criação de bens de pouca utilidade – produtos dos quais é preciso suscitar artificialmente a necessidade por meio de grandes investimentos, sem os quais eles não seriam mesmo demandados – o processo de produção conserva quase integralmente seu caráter de urgência, enquanto fonte de renda". Os paradoxos são determinados pela contradição entre "valor econômico" e "significação social" da mobilização produtiva. O me-

canismo fundamental desse quebra-cabeça é a convenção que nos impõe reduzir o trabalho (atividade de produção social de significação) ao estatuto de emprego assalariado e dependente. Isso determina a redução da significação social a dois elementos dialéticos: o salário (custo a ser reduzido) e o lucro (objetivo instrumental a ser maximizado). A dinâmica da inovação e de sua mensuração também é influenciada por esse horizonte.

No segundo pós-guerra, durante a hegemonia do fordismo, essas duas dimensões encontravam sua “síntese” na dinâmica do consumo: estatal e militar no caso dos países socialistas, militar e de consumo no caso do bloco ocidental (Estados Unidos, Europa Ocidental e Japão). Mais estruturalmente, o trabalho vivo (capital variável) não sabia como tornar-se produtivo sem juntar-se ao capital fixo (fosse o da grande indústria estatal ou das grandes multinacionais) e, ao mesmo tempo, a dinâmica de seu salário real (resultado mesmo dessa subordinação) funcionava – no caso das economias ocidentais do norte – como o elo articulador (e legitimador) entre a produção em massa e o consumo em massa.

No paradigma industrial, a produção de “bens” e “inovações” tecnológicas aparecia como processo determinado por lógicas separadas da atividade que os produzia: para o trabalhador, o “bem” que ele produzia era apenas o meio de aceder a um salário. Já a tecnologia (o conhecimento) lhe aparecia como evolução natural, sob as formas das leis da eficiência, da concorrência e da inovação capitalista. O sujeito se mantinha separado do objeto da mesma maneira que a cultura se mantinha separada da natureza e se apresentava de maneira altamente hierarquizada: por um lado, a cultura “culta”, aquela elitista (da arte) e aquela codificada no saber acadêmico e tecnológico e, pelo outro, a cultura popular, enxergada como fenômeno “natural”, algo a ser superado.

O valor no capitalismo cognitivo

No capitalismo cognitivo, o trabalho saiu do chão de fábrica e se descolou do emprego. Com isso, perdeu sua capacidade de funcionar como padrão de mensuração (tempo de trabalho, custo do trabalho) das atividades produtivas e de consumo. Isso se traduziu – como sabemos – em perdas salariais e de direitos trabalhistas (enfraquecimento das organizações sindicais, diminuição da parte dos salários sobre a renda total, aumento do desemprego e, sobretudo da precariedade). Mas, saindo da fábrica, o trabalho perdeu – potencialmente – aquela subordinação dialética que o identificava ao “emprego” (assalariado) e o mantinha numa relação de inquebrantável dependência – tecnológica e cultural – com o capital.

A produção passa a se organizar dentro das próprias redes de circulação: por isso a privatização dos serviços das redes de comunicação é

tão importante para o capital – e o neoliberalismo foi desse ponto de vista, a retórica e a política dessa investida capitalista. O capitalismo cognitivo se caracteriza por um paradoxo estrutural, aquele da dupla dimensão dos serviços que permitem aos trabalhadores continuarem a serem empregáveis.

Em 2007, a crise dos *subprimes* tem como estopim a incapacidade dos trabalhadores precários de continuar pagando as dívidas que eles contraíram para ter acesso aquela moradia que lhe deve permitir, junto aos outros serviços como saúde, educação, transporte, Internet e telefonia, de continuar trabalhando de maneira intermitente, interina e informal (ou até ilegal, no caso dos imigrantes sem visto de trabalho). A crise do capitalismo global é crise de sua dimensão cultural: a produção se torna relação (circulação) e cultura. O trabalho não é mais empregado (assalariado). O que ele produz são serviços (privatizados ou cada vez menos accessíveis, a não ser que se recorra ao crédito) dos quais depende inclusive sua capacidade de se manter trabalhando. O trabalho se tornou imaterial e cognitivo (cultura) e precisa dos serviços para manter-se tal. O emprego foi substituído pela empregabilidade e a variável do custo (do trabalho: salário) é complementada ou até substituída pela que diz respeito os custos de transação: os custos não são mais (ou apenas) imputados ao tempo de trabalho, mas à própria relação de trabalho. Ao passo que a lógica da contenção do custo do trabalho (do salário) comprimia o tempo de trabalho necessário, aquela da contenção do custo de transação comprime a própria transação, estilhaçando a relação salarial.

No capitalismo industrial, a variável estratégica era o salário. No capitalismo cognitivo, a variável estratégica é a relação, ou seja, a cultura. Por sua vez, o trabalho passa por uma transmutação do mesmo tamanho: de trabalho instrumental que se de objetiviza numa obra (um bem) ele passa ao estatuto de uma atividade relacional sem obra. As relações de serviço são de uma crescente complexidade cognitiva, comunicativa e afetiva do trabalho. A separação do trabalho do emprego faz com que tal relação aconteça nos moldes de uma prestação pessoal (terceirizada) que, por sua vez, funciona por terciarização (amplificação do setor de serviços). Terceirização e terciarização se alimentam circularmente, por propagação. De maneira emblemática, recentemente, o tradicional *outsourcing* (externalização) tenha passado a se chamar também *crowdsourcing*: a mobilização da multidão de singularidades (Howe, 2008-2009).

O trabalho virtuoso

Ainda em 1994, o filósofo italiano Paolo Virno mobiliza as análises de Hannah Arendt sobre os conceitos de trabalho e ação, além das noções marxianas de trabalho intelectual produtivo e improdutivo, para explicitar o novo paradigma como sendo a condição na qual funcionam pelo

avesso as clivagens entre: (1) trabalho e ação e (2) trabalho intelectual produtivo e improdutivo. A inversão diz respeito às transformações do intelecto: tornando-se público, o intelecto passa ter como figura emblemática aquela do executor virtuoso.

Diferentemente da *poiesis* (trabalho da produção), que é repetitiva, taciturna, previsível e instrumental, a *práxis* (ação) diz respeito não às relações com a matéria (com a natureza), mas às próprias relações sociais. A ação lida com o possível e o imprevisto, e modifica o contexto no qual evolui e acontece. Diferentemente do *bios theoretikos* (pensamento puro), que é solitário e não aparente, a ação é pública, entregue à exterioridade, à contingência, ao murmúrio da multidão.

Habermas desenvolveu os temas da colonização do mundo da vida (e seu agir comunicativo) pela razão instrumental. De maneira parecida, Arendt afirmava que o capitalismo industrial determina a colonização da ação pelo trabalho. A *práxis* se tornava *poiesis*, um processo de fabricação cujos produtos são o partido, o Estado, a História. Já na passagem do fordismo ao pós-fordismo, isto se deu em direção oposta: é a práxis que coloniza o trabalho. Ou seja, o trabalho introjetou os traços da ação política, tornou-se *práxis*. Ao mesmo tempo, esse deslocamento fica em aberto, como que diante de uma alternativa radical: entre o eclipse da política (apontada, por exemplo, por Agamben) e a difusão geral de um novo horizonte político.

É exatamente aqui que entra a discussão sobre o terceiro termo de comparação, quer dizer, sobre a dinâmica do pensamento puro. É com relação às formas de vida relacionadas ao intelecto (*bios theoretikon*) que se define uma alternativa entre um intelecto difuso (mas fragmentado) e um intelecto público constituído por novas formas de atividade livre. Nesse nível, Virno propõe a metáfora do executor virtuoso, deslocando a distinção que Marx fazia entre trabalho intelectual produtivo e improdutivo.

Para Marx, o trabalho intelectual produtivo é aquele que se objetiviza em uma obra que existirá independentemente do ato de produzi-la. O ato de produzir separa-se do produto: *práxis* e *poiesis* se separam. A produção é mais importante do que a *práxis*. A mercadoria se separa do produtor, em objetos distintos das prestações artísticas. São os livros, os quadros, as estátuas, de quem escreve, pinta ou cria. Esse trabalho intelectual, dizia Marx, é produtivo porque ele produz mais-valia.

Ao contrário, há um segundo tipo de trabalho intelectual, que não se objetiviza em obra nenhuma: trata-se das atividades cujos produtos são inseparáveis do ato de produzir. Nesse caso, a práxis coincide com a *poiesis* e a sobredetermina. Estamos falando das atividades que encontram sua realização em si mesmas – como são todas as execuções virtuosas dos oradores, dos professores, dos médicos, dos padres, dos bailarinos, dos músicos em um concerto, de um artista em uma performance etc. Nesses casos, dizia Marx, temos um trabalho intelec-

tual improdutivo. Pode até ser um trabalho assalariado, mas ele não produz mais-valia, por não haver separação entre o ato de produzir e seu resultado. Para Marx, esse tipo de trabalho intelectual não é apenas improdutivo; este tipo de trabalho também contém elementos de tipo servil, pois funciona com base em prestações pessoais, prestações de serviços! Os executores virtuosos são, pois, improdutivos, embora seu trabalho seja de tipo servil.

Para Virno, o que caracteriza a transformação do trabalho na passagem do fordismo ao pós-fordismo é que a execução virtuosa – quer dizer a *práxis* – se torna o paradigma de todo e qualquer tipo de produção. No capitalismo contemporâneo, a atividade sem obra deixa de ser a exceção e se transforma em protótipo do trabalho em geral. Walter Benjamin tinha analisado esse deslocamento já na Era da reprodutibilidade técnica da obra (de arte) e o tinha colocado numa perspectiva oposta daquela adotada pelos seus colegas da Escola de Frankfurt. Ao passo que estes enxergavam na sociedade de produção e consumo em massa a perda de aura e de autenticidade da obra, Benjamin apreendia a transmutacão política e social da própria aura e da própria autenticidade e aprendia os novos desafios culturais para os projetos de emancipação social. Diante do fascismo que estetizava a política, Benjamin, apontava para a necessidade do movimento comunista "politizar a arte".

Benjamin afirmava: "o número muito mais elevado de participantes provocava uma participação de tipo diferente". Assim como "o desvio quantitativo" ligado à reprodutibilidade técnica da obra de arte determinava uma "alteração qualitativa da natureza da obra de arte", o trabalho colaborativo em rede implica hoje numa mudança radical do estatuto do trabalho e da obra. Uma mudança que atualiza e radicaliza a antecipação benjaminiana: na Era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, "a diferença entre autor e público está prestes a perder seu caráter fundamental" e o "leitor está sempre pronto a tornar-se escitor".

O que está no cerne da produção é uma ação que é ao mesmo tempo pública e criativa. A *práxis* virtuosa tornou-se o paradigma do trabalho em geral, pois hoje em dia o trabalho é comunicativo, linguístico, afetivo. A base desse trabalho é a partitura constituída pelo que Marx chamava de *General Intellect* e Benjamin definia como um bem comum constituído por uma "formação politécnica". Este é o trabalho que encontramos nos serviços, nas prestações de serviço das quais depende a produção de valor, inclusive dos bens materiais que se tornaram suportes de formas de vida (mundos). Estamos muito próximos da condição da criação artística, quer dizer da definição proposta por Negri da noção de "belo": produção de excedente de ser, a partir de um trabalho livre. O "belo" é novo ser construído pelo trabalho colaborativo, coletivo das redes e nas redes.

Um novo conflito

Esse deslocamento não é linearmente libertador ou emancipador. Ele apenas define o marco de um novo conflito. Na execução virtuosa, nos lembra Virno, temos sempre uma prestação pessoal, quer dizer os elementos ambíguos próprios da mobilização produtiva da vida. Abre-se o horizonte de uma atividade livre e criativa, mas também cria-se uma nova condição servil. A execução virtuosa aparece como o máximo de atividade livre e criativa, mas temos uma prestação pessoal que indica os termos de uma nova escravidão. A clivagem entre esse dois polos não é sempre nítida. Em primeiro lugar porque entre eles há uma infinita modulação de condições que dosam graus diferentes de liberdade e servilismo: entre o trabalhador informal dotado de um telefone celular e o trabalhador intelectual continuamente conectado à rede. Em segundo lugar, porque – uma vez que essas dinâmicas correm fora da tradicional relação salarial – nem sempre fica claro qual mecanismo agencia e qual separa, qual participa da colaboração e qual hierarquiza e modula o controle.

Uma boa maneira de construir a capacidade crítica de apreender esse mecanismo é de articular a metáfora do trabalho virtuoso com a questão dos modos de construção e funcionamento da "partitura" que o prestador de serviços executa. No capitalismo das redes, a partitura do virtuoso é aquela de um intelecto (saber) que se tornou geral: conhecimento que produz conhecimento, formas de vida que produzem formas de vida. Ao mesmo tempo, esse tornar-se geral do intelecto não é um processo linear, nem unívoco. Ou seja, os modos dessa generalidade podem ser diferentes e são o terreno de conflito entre o novo tipo de trabalho (imaterial) e o novo regime de acumulação (cognitiva). O conflito entre capital e trabalho passa por uma outra dinâmica. Em seu cerne não se encontra mais o salário, mas a "partitura".

As lutas por salário privilegiavam o justo reconhecimento do valor do capital variável (o trabalho e sua reprodução) e deixavam em segundo plano, o da reforma ou da revolução, a questão da propriedade do capital constante (as maquinarias). Aliás, reforma e revolução, mercado ou Estado, se encontravam no mesmo terreno, aquele da legitimidade tecnológica do capital fixo e a ele se dobravam, como mostrou a experiência soviética.

As lutas do trabalho imaterial tem como variável fundamental a partitura e, pois, conjugam num mesmo terreno um novo tipo de luta salarial e a luta no terreno da propriedade. A produção sensata de formas de vida por meio de formas de vida depende dos níveis de liberdade e democracia que caracterizam a produção e a execução, em espiral, da partitura. No plano salarial, a variável diz respeito o reconhecimento da dimensão produtiva da vida e, portanto, o deslocamento do tema salarial em direção ao da distribuição de renda pela implementação de uma "renda universal", uma biorenda. No plano da partitura, o terreno de luta

é aquele da construção das instituições de uma partitura comum. Essas instituições são aquelas que a própria luta produz. Por importantes que sejam, o que interessa no movimento da cultura livre não são tanto as inovações jurídicas (o próprio *copyleft* e o *Creative Commons*, por exemplo), mas a articulação entre redes de produção colaborativa e uma nova geração de direitos e dispositivos institucionais.

3 - O trabalho das redes: precariado e soberania do artista

"Plena atividade" e precariado

Há mais de trinta anos, o trabalho continua a descolar-se do emprego e a subsumir o tempo de vida como um todo. Por sua vez, o emprego continua a transformar-se. Ele envolve a alma do trabalhador, suas faculdades linguísticas e suas dimensões afetivas: uma atividade plena que mistura tempo de trabalho e tempo de vida. Mas também se torna "empregabilidade": não mais uma condição dada, mas uma permanente ausência de condição. Mesmo quando estamos empregados, dentro da relação salarial, precisamos estar fora dela, empregáveis.

O que é a empregabilidade? Uma transação entre o capital comprador da força de trabalho que nunca garante ao "vendedor" (o trabalhador) um retorno e uma proteção estáveis. O "vendedor" deve sempre estar em condições de ser "vendível": empregável, implicando não somente a precariedade do emprego, mas também a subsunção da própria vida (o tempo todo, os afetos, as faculdades linguísticas e as relações sociais) dentro do trabalho**.** O trabalho se torna relação, seu conteúdo é, pois cultura, significação e vida. A exploração passa pelos mecanismos que permitem reduzir a relação à "transação".

A transação é continuamente negociada e reaberta, sendo que ela implica um custo dependente das condições de informação da procura e oferta de mão de obra. Só que esse custo está sendo repassado para o próprio trabalhador. O conteúdo da empregabilidade é exatamente a dimensão cognitiva e comunicativa (biopolítica) de um trabalho que se torna imaterial.

O capitalismo cognitivo diz respeito à mobilização das formas de vida em suas próprias dinâmicas sociais, inclusive reprodutivas. A vida é mobilizada sem mais passar pela relação salarial e isso confere (e reconhece) ao desenvolvimento das forças produtivas uma potência nova e libertadora. Mas a relação salarial (sua convenção) continua em vigor, baseada na continuidade da propriedade privada e do trabalho subordinado. A imensa potência produtiva do trabalho social (colaborativo) se transforma assim em nova miséria para o trabalhador individual, cujo trabalho sem emprego não é mais reconhecido.

Em uma economia do trabalho imaterial, os gastos em termos de serviços e distribuição de renda são investimentos em capital huma-

no, sem os quais não haverá a qualidade de população (biopolítica) da qual dependem as bacias de forças de trabalho. A substituição de tudo isso pela lógica do mercado (a privatização dos serviços) leva direto para o impasse da crise dos *subprimes*: o crédito acaba se substituindo à renda, mas o débito se torna impagável.

Para o capital, a transação de custo zero era viabilizada pela sua financeirização, uma acumulação autorreferencial e tautológica que a crise nos mostra em toda sua nudez. Para o trabalho, isso funciona potencialmente pelo avesso: o trabalho que se torna produtivo sem passar pela transação é aquele que consegue socializar-se sem passar pela relação salarial.

O trabalho (capital variável) integrou o capital fixo, quer dizer a cooperação social, o conhecimento, exatamente como acontece no trabalho compartilhado das redes sociais e técnicas. Michael Bauwens fala do papel das práticas emergentes de produção entre "pares" (*peer-to-peer*) que constroem – com base na autoagregação por meio de motivações afetivas – comunidades que praticam a inovação livre e permanente, procuram a qualidade absoluta e tornam obsoleto todo o tipo de estratégia proprietária (2009, 16). A visão de Bauwens é adequada em termos sociológicos, mas assume a mudança como algo tecnologicamente determinado.

Já as análises de Jeff Howe em termos de *crowdsourcing* mostram como não podemos confiar no determinismo da técnica como portadora de emancipação. Bauwens acredita que essas práticas emergentes entre pares, paradoxalmente, salvam e colocam em crise o sistema capitalista. André Gorz dizia que a produção colaborativa nas redes trazia consigo a extinção da acumulação capitalista. Os dois concordam que a base dessa nova condição é o movimento do *software* livre, ou seja, a produção que tem como base as comunidades de *likeminded peers*, mais criativas do que as corporações: "o trabalho pode ser muitas vezes mais eficientemente organizado no contexto de uma comunidade do que em um contexto de uma corporação" (Howe, 8).

Todos colocam no cerne da mudança a relação de tipo novo entre o trabalho e os afetos: "a melhor pessoa para fazer um trabalho é aquela que mais quer fazer aquele trabalho, e as melhores pessoas para avaliar sua performance são seus amigos e pares" (Ibid.). Para os apologéticos californianos da *web*, tudo isso se transforma na mais nova forma de negócio: "O *crowdsourcing* capitaliza a partir da natureza profundamente social da espécie humana" (Howe, 14). Para os libertários, "a motivação afetiva (dos trabalhadores das comunidades) ultrapassa em produtividade as motivações de origem coercitiva". Com efeito, a transformação não é linear nem determinista: pelo contrário, ela implica uma dimensão política, em particular no que diz respeito à questão da propriedade, por um lado, e o reconhecimento da dimensão produtiva de todo o tempo de vida que esse tipo de trabalho mobiliza, pelo outro.

O modelo antropogenético

Christian Marazzi (2008) fala "da emergência de um modelo antropogenético". Para ele, a produção de conhecimento por meio de conhecimento é na realidade um modelo de "produção do homem por meio do homem", no qual as possibilidades do crescimento endógeno e cumulativo dizem respeito, sobretudo ao desenvolvimento do setor educacional (investimento em capital humano), do setor da saúde (evolução demográfica, biotecnologias) e da cultura (inovação, comunicação e criatividade). Quer dizer, os fatores de crescimento são imputáveis diretamente à atividade humana (...), ou seja, à produção de formas de vida e, pois, criação de valor agregado, que define a natureza da atividade humana" (2008). Isso vale também para a inovação. Precisamos de indicadores que levem em conta as inovações "humanas": o *framing* do qual temos que dar conta é aquele de uma bioeconomia (Fumagalli, 2007).

No modelo antropogenético, o conhecimento do qual se fala é na realidade o próprio homem: formas de vida que produzem formas de vida. A questão da significação e, nesse sentido da inovação, diz respeito à relação entre cultura e natureza que o modelo antropogenético carrega. Se a racionalidade instrumental típica da modernidade ocidental não funciona mais, onde encontraremos um padrão de valor e significação de uma relação entre cultura e natureza que se tornou obsoleta? É aqui que temos os termos da questão ecológica e "ambiental" e a ligação que eles tem com os desafios da inovação no capitalismo ou para além do capitalismo cognitivo. A ecologia não é um problema de limite externo (natural) ao desenvolvimento humano (cultura), mas de relação imanente e democrática entre desenvolvimento (cultura) e mundo (natureza): a ecologia é uma questão de imanência e valor!

As reflexões sobre a Amazônia e sobre a inserção do Brasil no mundo (Cocco, 2009) nos indicam uma das novas e fundamentais linhas de conflito que atravessam a bioeconomia (e o capitalismo cognitivo). Por um lado, nós teremos um horizonte no qual a produção antropogenética se reduz a um novo tipo de antropocentrismo, reproduzindo a clivagem ocidental entre cultura e natureza, numa dinâmica que torna impossível apreender a imanência de nossa condição terrestre. Aqui, a crise do valor se apresenta como catástrofe: perda de mundo. Mesmo quando fala da proteção da natureza, se faz segundo o mecanismo da transcendência, de uma cultura (proteção) separada da natureza (floresta).

Por isso, são os indígenas – com seu animismo – que melhor constituem o horizonte de uma outra relação entre cultura e natureza. E as reservas (sobretudo quando são demarcadas de maneira contínua) assumem uma dimensão completamente outra ao que lhe era atribuído pela lógica estatal. Por outro lado, a propagação antropogenética pode

ser pensada como o antropomorfismo animista, do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro 2002, Cocco 2009). Esse permite pensar a hibridização de cultura e natureza, bem nos termos dos coletivos que habitam a antropologia simétrica de Latour (1994); aqui a crise do valor abre-se à construção de um mundo como desafio democrático de mobilização dos híbridos de natureza e cultura, dos humanos e dos não humanos. A antropologia da cosmologia ameríndia do Brasil renova, em termos inovadores, o trabalho que a etnologia desenvolveu desde as décadas de 1960 e 1980 para apreender a pluralidade das formas de troca, contra a concepção da economia política que afirma o mercado como universal (Karpik: 2007, p.22).

Aqui, a inovação é brasileira, animista e antropófaga: o perspectivismo ameríndio é radicalmente não-antropocêntrico. A antropofagia define um antropomorfismo cuja propagação é pura alteração. O sistema de inovação do qual precisamos é um "sistema antropofágico de inovação": é o saque e a dádiva, a relação de alteração que faz o *framing* da quebra das patentes (no caso dos remédios), do "sampleamento" como base das atividades de criam o tecnobrega (de Belém do Pará), o funk do Rio (como já estiveram nas bases do tropicalismo). A noção de imaterial diz respeito à dimensão relacional e linguística do trabalho e ao seu tornar-se práxis, para além da dialética sujeito-objeto. Seu modelo é, pois a criação artística que, por sua vez, está cada vez mais parecendo com "a criação científica que sempre foi trabalhada em rede, um trabalho que você trabalha em cima do outro, que exige um aparato institucional complexo de produção propriamente coletiva" (Viveiros de Castro, 2007).

Nesse contexto, falar de trabalho imaterial significa apreender a recomposição materialíssima da mente e da mão, na direção oposta à hierárquica "espiritualização" do mundo. O trabalho imaterial tem como base tecnológica o que Christian Marazzi, usando o "manifesto ciborgue" de Donna Haraway, chama de "Corpo máquina". Ou seja, a disjuntiva que a desmaterialização do capital fixo e a transferência de suas funções produtivas e organizacionais no corpo vivo da força de trabalho geram é a que separa a importância crescente do trabalho cognitivo produtor de conhecimento e das próprias formas de vida, como mecanismos fundamentais da produção de riqueza e, ao mesmo tempo, sua desvalorização em termos salariais e de emprego. A disjuntiva está no não reconhecimento político da mutação (a subsunção da vida como um todo) para permitir seu controle socioeconômico.

Dizer que o trabalho se tornou imaterial significa afirmar que, no pós-fordismo, são as dimensões relacionais do trabalho que determinam as dimensões objetivas (da relação sujeito/objeto), típicas do processo de trabalho industrial. **»** A antropologia permite um aprofundamento dessa dimensão relacional, linguística do trabalho, recuperando e incluindo uma nova maneira de apreender a relação com a natureza, com a história comum que a sociedade e o ambiente constituem. Uma produção

que é produção de mundos dentro de um leque aberto de possibilidades, para além do antropocentrismo. Precisamos aqui apreender as inovações que estão nas reservas indígenas, nos territórios dos quilombolas, nos Pontos de Cultura, nos assentamentos da reforma agrária, nas incubadoras de empresas solidária, entre outros espaços. É ali que a *res nullius* (as terras devolutas) se transforma em um comum que inclui o sampleamento, a mixagem e a mestiçagem antropofágica entre cultura e natureza, um devir Amazônia da inovação. O *world making* que dá significação à propagação do conhecimento tem no devir Amazônia do Brasil e no devir Brasil do mundo um novo horizonte, na perspectiva do qual pensar um novo tipo de indicadores.

A sociedade pólen e o comum como novo padrão de valor

Do lado dos governos, mergulhados na crise, isso parece organizar-se em torno do discurso do "crescimento ecologicamente sustentável", bem nos termos do debate que aconteceu diante da falência do conjunto das montadoras norte-americanas: aquelas que sobreviverão (graças à intervenção estatal) deverão tornar-se mais enxutas (com menos empregados) e produzir carros sustentáveis. Isso diz respeito a definição de um novo motor de crescimento e, sobretudo, da tentativa de restabelecer um critério de valor ao qual ancorar uma nova dinâmica da acumulação.

Estes deslocamentos estão longe de ser definidos, estáveis e fechados. Nada diz que essa ressignificação possa acontecer sem uma redefinição radical dos próprios alicerces do capitalismo, do regime jurídico da propriedade privada e estatal. Por definição, a procura de uma economia sustentável não garante em si nenhum padrão objetivo-natural. O "respeito" da natureza não deixa de ser o produto de uma razão tão instrumental quanto aquela que "agride" a natureza. Nos dois casos, o modelo antropogenético reproduz o antropocentrismo ocidental e sua transcendência. O "respeito" da natureza "natural" acaba opondo-a as políticas sociais. O humanismo se desvela pelo que é: um anti-humanismo. A continuidade das atividades predatórias da natureza reproduz um direito de dominação de tudo que não é humano. Este foi o instrumento fundamental da dominação dos homens sobre aqueles animais antropomorfos que não tinham alma e cujas vidas não mereciam ser vividas: os índios, os negros, os ciganos, os judeus, os muçulmanos, etc.

Precisamos de indicadores capazes de reconhecer as dimensões qualitativas e sociais da atividade econômica e de desnaturalizar seus recursos para afirmá-los como artefatos, híbridos de cultura e natureza. Esses passam a ser atravessados por critérios de valoração social – relacionistas e perspectivistas – que não cabem mais na simples contabilidade dos "custos". De repente, a privatização do domínio público como direito irrestrito de uso-fruto de um bem precisa ser profundamente revisada. Acontece para os bens materiais exatamente o que já está acontecendo para os bens imateriais: a propriedade privada tem

dificuldade de sustentar economicamente as posições adquiridas (por causa, por exemplo, da pirataria) e se torna (na forma do *copyright* e das patentes) um obstáculo à políticas públicas (como no caso da quebra das patentes dos remédios para a luta contra AIDS) e até à própria dinâmica da cooperação criativa (que encontra novas formas de propriedade comum: o *copyleft* e o *software* livre). O comum é cultura e natureza ao mesmo tempo: nossa imanência terrestre.

Nossa referência deve ser o caráter duplamente artificial da convenção de propriedade do conhecimento (dos bens conhecimento e das obras artísticas). Por um lado, essa dimensão artificial é o fato de uma convenção humana que não depende de nenhuma necessidade natural, mas está sobre uma norma jurídica que precisa ser aceita, legitimada. Por outro lado, ela é artificial pelo fato de depender do artefato humano e do grau de desenvolvimento técnico de uma sociedade.

Hoje, uma série de inovações técnicas desestabilizaram os modelos econômicos de remuneração (crise do valor): a mudança que cria problemas é o caráter indivisível do bem conhecimento. No modelo anterior, eram os efeitos de escala (a multiplicação dos leitores de um jornal, por exemplo) que tornavam rentável os investimentos. Hoje, o público é construído por processos que associam a comunidade e a singularização. O *marketing* é ameaçado pelas técnicas automatizadas de *profiling* dos clientes, através da exploração de *cookie*s (memorização dos sites visitados pelos internautas), por exemplo. A singularização do consumidor permite pensar serviços anexados aos produtos: a força de venda deve tornar-se uma capacidade de escuta da vida singular. É o *data mining* (a exploração em tempo real dos dados amontoados sobre o uso da Internet) articulado a outros mecanismos interativos que promovem a eficácia das redes comerciais por meio de processos *bottom up*: relações de proximidade e de propagação.

Eis a sociedade pólen. Se abandonamos as metáforas do trabalho humano como aquela das formigas, desenvolvendo aquela da colmeia, poderemos ver que (além da produção do excedente de mel, inicialmente destinado ao autoconsumo, a criação das rainhas e das futuras abelhas bem como ao lucro do apicultor) a construção da rede material dos compartimentos da colmeia em cera é a construção da rede cognitiva do território, que serve à colheita do pólen de flor em flor. A análise tradicional do valor (e da inovação) se limita ao *output* de mel que pode ser negociado no comércio e, pois, a uma racionalidade instrumental voltada a um fim (o mel) apropriável sob as formas de direito de propriedade privada ou pública (estatal). O desaparecimento das abelhas, por causa do uso e abuso de pesticidas, mostrou que a polinização é fundamental para a agricultura e também para as floresta "selvagem". Mais do que isso, mesmo calculado em termos de produção agrícola, o valor criado pelo trabalho indireto, imaterial, relacional de polinização é "n" vezes mais importante do que o trabalho material (direto) de produção de mel.

A atividade de polinização aparece como uma multidão de singularidades que cooperam entre si se mantendo tais. Mas a polinização não é uma evolução natural. Trata-se de algo artificial e até *contre nature*: interespecífica. A polinização precisa das instituições que reconheçam o compartilhamento comum de uma rede, a rede como *res nullius*: que é de todos e de todos, seja ela a comunidade da Internet ou a Reserva indígena da Raposa Serra do Sol em Roraima. Ao mesmo tempo, a polinização é o fato de uma atividade – ir de flor em flor – não finalizada onde o *fun* (a felicidade ou o amor como forma superior do conhecimento) é um indicador de valor enquanto construção de sentido, construção de um mundo.

Estamos na perspectiva onde a produção em rede constitui uma alternativa radical na organização do trabalho. O comum da rede aparece como uma alternativa ao público (estatal: propriedade de todos e de ninguém) e ao privado (mercado: direito absoluto do particular). A inovação está do lado, pois, das instituições que reconheçam a esfera do comum e atualizem seu potencial: na passagem de um esquema proprietário baseado na separabilidade para um fincado na indivisibilidade; de um estruturado em torno da exclusividade e rivalidade do uso para um uso não rival que participa da produção por propagação (Moulier Boutang, 2007): a produção e inovação por propagação polinizadora é aquela do enxame. Precisamos de instituições de enxameamento, de investimentos que reconheçam a dimensão produtiva e propagadora da polinização, de políticas públicas que reconheçam a polinização e não a deixem esgotar-se.

Conclusão provisória

A constituição da nova partitura, do intelecto público, está completamente aberta em alternativas que correspondem à clivagem separadora da prestação virtuosa entre as novas formas de atividade livre e os mecanismos de uma servidão renovada. Ou seja, por um lado, a partitura do intelecto pode permitir a uma esfera pública a produção e reprodução (a circulação produtiva!) de suas dinâmicas livres e multitudinárias. Nessa ponta, o intelecto público é constituinte de uma esfera do comum: é aquela que encontramos no movimento do *copyleft*, do *software* livre e dos pré-vestibulares para negros e pobres. Aqui temos produção do belo, resistência e criação, excedente de ser de uma vida livre e produtiva.

Pela outra ponta, a dimensão pública do intelecto pode ser capturada – pelo mercado e pelo Estado – pela sua sistemática redução a uma densa rede de relações hierárquicas. Nesse segundo caso, a imprescindível presença de outrem toma uma dupla forma perversa: dependência pessoal e arbitrariedade hierárquica que transformam a atividade produtiva do virtuoso em trabalho servil de novo tipo. Aqui, a

esfera pública é constituída e sobredetermina as condições de existência do intelecto em geral. A arte é capturada e reduzida à comunicação e ao *marketing*: trabalho fragmentado e precário e nova servidão do *copyright*. Toda a vida é capturada dentro de um processo de produção que barra o ser nas mil formas da segregação espacial e da fragmentação social (a exclusão como horizonte que não pode ser ultrapassado).

Temos aqui todos os elementos para apreender a importância das políticas que contribuem para a constituição de uma esfera pública de mobilização democrática e produtiva, para além do trabalho assalariado. O primeiro governo Lula, talvez até involuntariamente, foi o teatro de duas grandes inovações adequadas a esse desafio: o programa Bolsa Família e o programa dos Pontos de Cultura.

O Bolsa Família indica o caminho da construção de um comum (a distribuição de renda) que pode constituir-se como a base da ação das singularidades. Não se trata apenas da necessária e urgente redução da desigualdade, mas de pensar a mobilização produtiva como algo que depende da cidadania, substituindo a equação que descrevia a integração social como dependente do crescimento econômico. Embora com base em uma escala de investimento ainda apenas simbólica, os Pontos de Cultura aprofundam essa tendência, democratizando a política cultural e pondo a cultura como cerne potencial da mobilização produtiva. Com os Pontos, o MinC não apenas deu sentido público às políticas culturais, mas as democratizou radicalmente, visando a reforçar (e não a determinar) as dinâmicas próprias dos movimentos culturais. Nesse encontro entre políticas culturais e políticas sociais podemos afinal pensar a construção de uma partitura pública e radicalmente democrática para o virtuosismo brasileiro do século XXI.

Bibliografia

BAUWENS, Michel. *La crise de l'immatériel, la production entre pairs*. Paris: ECOREV, 2009.

BOUTANG, Moulier Yann. *Capitalisme Cognitif,* Amsteradam, Paris: ECOREV, 2007.

______. "La sortie du capitalisme a bien commence". Paris: ECOREV, 2009.

COCCO, Giuseppe. *Mundobraz: O devir-Brasil do mundo e o devir-mundo do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

______. e Silva Gerardo. *Territórios Produttivos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population, Cours au Collège de France*, 1977-78, Paris: Ed. Hautes Études, Gallimard, 2004.

______. *Naissance de la Biopolitique, Cours au Collège de France, 1978-79*. Paris: Ed. Hautes Études, Gallimard, 2004.

FUMAGALLI, Andrea. *Bioeconomia e Capitalismo cognitivo*. Roma: Carrocci, 2007.

GALBRAITH, John Kenneth. *The Affluent Society*, trad. francesa, *L'ère de l'opulence*, Calmann-Lévy, 1961.

HOWE, Jeff, *Crowdsourcing (2008-2009), Why the power of the crowd is driving the future of business*, Nova Iorque: Three River Press.

KARPIK**,** Lucien. *L'économie des singularités*. Paris: Gallimard, 2007.

LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1997.

______. *L'avenir de la Terre impose un changement radical des mentalités*. Le Monde, 4 de maio de 2007.

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARAZZI, Christian. *L'ammortanento-del-corpo-macchina*. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/> Acessado em 3 de outubro de 2008.

NEGRI**,** Antonio e LAZZARATO, Maurizio. *Trabalho imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

______. e HARDT, Michael. *Commonwealth*. Cambridge: Harvard, 2009.

REBISCOUL, Antoine. *La perturbation de la "gouvernance" par les immatériels*, apresentado ao Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo: Comunicação, Linguagem e Trabalho, 6 de dezembro. Rio de Janeiro: CCBB, 2006.

RULLANI, Enzo. *La fabbrica dell'immateriale*. Roma: Carrocci, 2004.

______. *La produzione di valore a mezzo di conoscenza: il amnuale che non c'è, mimeo* (no prelo).

SERRES, Michel. *Hominescence*. Paris: Flammarion, Fólio, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.

______. "Prefácio" a Arnt e Schwartzman, *Amazônia: um artefacto natural.*Rio de Janeiro: Rocco: 1992.

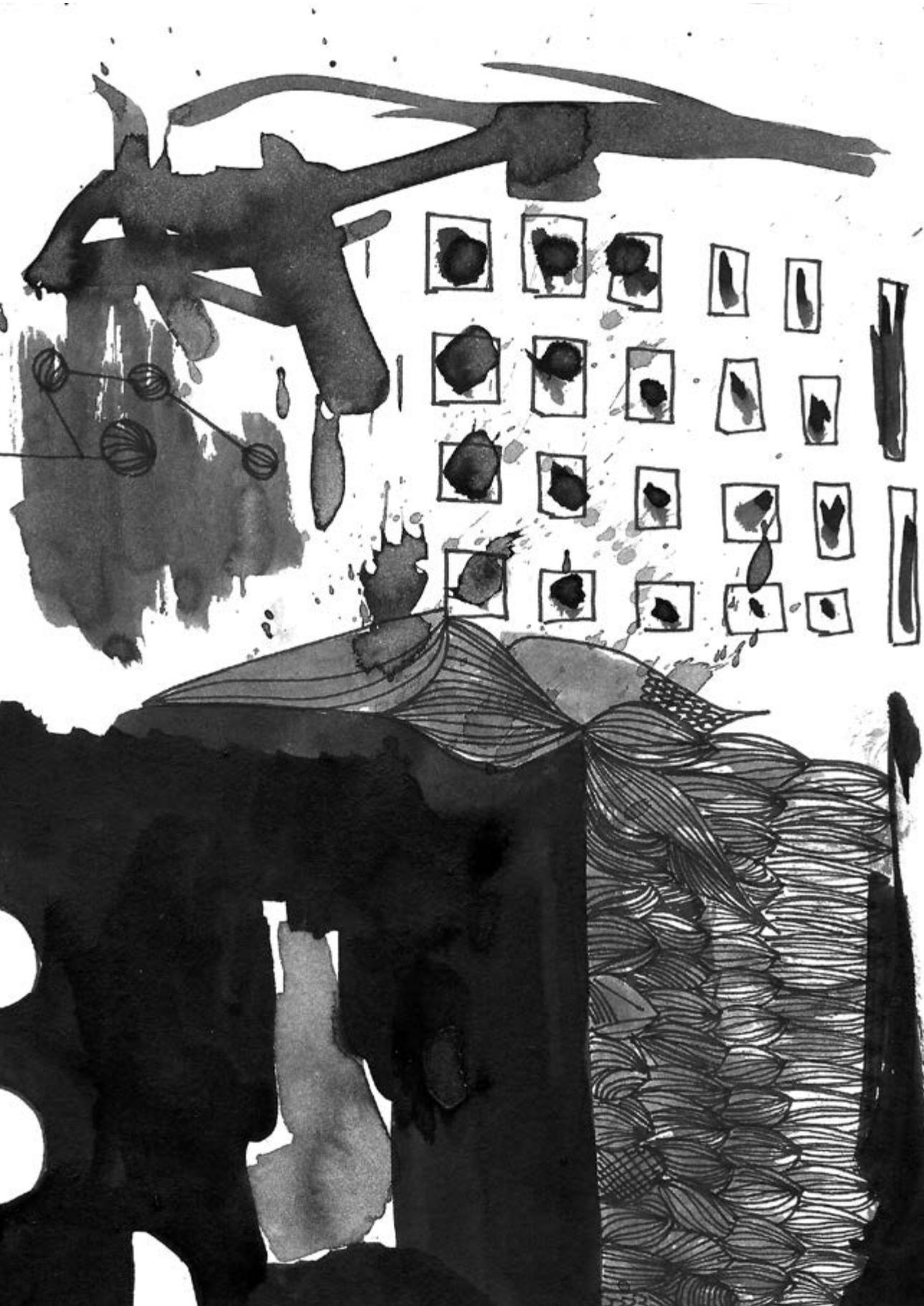
______. "Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro", *Sexta-feira*, n 4 São Paulo: Hedra. In: Viveiros de Castro, 1999.

______. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

______. "'Une figure humaine peut cacher une affection-jaguar', réponse à une question de Didier Muguet", *Multitudes*, n. 24, p. 41-52, Paris, 2006.

______. "Filiação intensiva e aliança demoníaca", *Novos Estudos*, n 77. São Paulo, 2007.

______. Entrevista por Pedro Cesarino e Sérgio Cohn, *Revista Azougue* Saque/Dádiva, no 11. Rio de Janeiro: Programa Cultura e Pensamento, MinC, 2007.

______. *Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade à suficiência*, palestra apresentada na Série de Colóquios: Cultura, Trabalho e Natureza na Globalização, Rede Universidade Nômade — Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2008.

SONHO PIRATA OU REALIDADE 2.0?

Jorge Machado

1. O sonho

No final do Século XVII, quando o capitão Misson e o ex-padre dominicano Caraciolli acompanhados por centenas de piratas decidiram se estabelecer na costa ocidental de Madagascar, as primeiras medidas que tomaram foram renunciar suas nacionalidades, abolir a propriedade privada e acabar com a circulação de dinheiro – os recursos passaram a ser reunidos em um fundo comum. »Surgia Libertália«. Não se sabe se foi uma comunidade, uma aldeia ou mesmo uma mera utopia. Sua fama circulou pelos oceanos, de barco a barco, de costa a costa pelas bocas do povo do mar, do povo da areia e do povo da floresta.

Localizada em um paraíso tropical e habitada por gente amiga, Libertália era também perfeita por estar próxima as principais rotas marítimas. Para Daniel Dafoe[1] (1724), testemunha da "era de ouro da pirataria", Libertália foi a maior expressão da Utopia pirata por uma terra livre. Onde embarcações sem bandeira podiam atracar, rincão onde pobres, escravos libertos, indígenas e perseguidos viviam em paz. Lá não havia lugar de privilégios de nobreza, inquisição religiosa, exploração colonial ou comerciantes de escravos. Era o único local onde se ostentava em terra firme a bandeira preto e branca, conhecida como "jolly roger" – cuja origem vem do francês *jolie rouge* ("bela vermelha"). Seu uso significava a disposição de uma embarcação lutar até a morte.

Libertália foi a origem de uma série de ataques a navios negreiros. Estes eram saqueados e tinham seus cativos libertados. O enclave pirata colocava a rota de comércio que passava por Madagascar em constante ameaça. E a Misson e o padre Caraciolli, se juntaram outros famosos piratas, como Thomas Tew e George Drew.

1. O livro *A General History of the Pyrates* deriva de pesquisa em registros oficiais e entrevistas com piratas presos em Londres. Dafoe também é autor de *The Pirate Gow*, *The King of Pirates*, *Captain Singleton*, entre outras obras relacionadas com a vida no mar.

O reduto tornou-se um símbolo do humanismo comunitarista pirata. Cercada por inimigos de todo lado, Libertália só poderia resistir com a união de um povo de diferentes origens.

Uma terra onde todos são livres. Onde não há exploradores ou explorados; nem senhores, nem escravos; nem proprietários, nem servos. Onde sequer há nacionalidades e fronteiras de qualquer espécie. Onde o dinheiro não é centro da vida, mas sim a solidariedade e o bem-estar comum. Um lugar onde todos são iguais, onde o poder está distribuído e as decisões são tomadas de forma direta e por deliberação coletiva. Não pôde ser Libertália. Libertália caiu sob um ataque contundente de naus europeias e por invasores por terra.

2. Piratas, negros, índios e pobres

> Quando o navio foi capturado, o espólio foi dividido por um sistema de partes. Este tipo de sistema de partes era comum no transporte marítimo medieval, mas tinha sido eliminado quando o transporte tornou-se um empreendimento capitalista e os trabalhadores marinheiros assalariados. (Osborne, 1998)

O igualitarismo era comum entre esses nômades, que tinham que carregar consigo tudo o que possuíam. Seu principal valor era a liberdade. Em tempo de regimes absolutistas, dominação colonial, escravidão, inquisição – tudo ao mesmo tempo, os barcos piratas podiam ser considerados ilhas de democracia em meio a um oceano de tirania. Ao contrário da marinha mercante e militar, nas embarcações piratas, marinheiros não eram explorados nem tratados com brutalidade. Eram todos iguais.

Para serem livres, contavam com um eficiente sistema de informação: indígenas, escravos fugidos e a gente mestiça que vivia na costa. A violência a eles atribuída não tinha essa gente como objeto. Corrobora isso, o fato que suas tripulações eram formadas por gente de toda origem. Para sobreviverem por longos anos vagando de costa em costa tinham que escolher bem seus inimigos e não podiam arriscar seus barcos em batalhas ou ataques suicidas.

A estratégia pirata consistia em explorar as fraquezas do sistema organizado de roubo, baseado em uma política colonial, onde uma monarquia ávida por riquezas, cercada por uma nobreza corrupta contrastava com o povo miserável.

2.1 Pirata chegou, cativeiro acabou

Nos galeões era fácil despertar uma rebelião interna. Conduzidos a remo por numerosos escravos – atirados no mar quando doentes ou

inaptos ao trabalho -, o povo da *galera* tinha esperança de um ataque libertador. Por outro lado, marinheiros amedrontados, descontentes ou ávidos por ter acesso ao botim que transportavam não eram exatamente pessoas dispostas a luta mortal.

Difícil imaginar que um pirata como Sam Bellamy conseguisse saquear com poucas perdas 54 barcos sem a colaboração do povo das galés. Seu navio, chamado Whydah, afundado após uma tormenta, foi descoberto em 1984 (NG, 2011). Recheado de joias e moedas, é uma prova de como os piratas eram a maior resistência da época à dominação colonial. O Whydah, que fora navio negreiro, foi entregue sem combate por seu capitão britânico. Curiosamente, nele foram encontradas joias marcadas com golpes de facões e machados, usados para dividir peças grandes do tesouro entre sua tripulação (Osborne, 1998) – o que ilustra bem o caráter da pirataria.[2]

Os barcos piratas eram uma ameaça a todo o sistema de exploração colonial: à manutenção das colônias, ao comércio marítimo, aos navios negreiros e a própria estrutura social vigente, baseada na divisão de classes, nacionalidades e raças.

2.2 Seja livre, seja pirata

Aos perseguidos e candidatos a insurretos não havia muitas opções na época. Reunir marinheiros habilidosos não era tarefa difícil para os piratas, dadas às duras condições em que vivia o proletariado da época, cuja população crescia nas grandes cidades. Mas boa parte dos piratas eram marinheiros de navios mercantes que decidiram se juntar quando seus navios eram capturados. Nos navios mercantes, os marinheiros eram submetidos a péssimas condições de trabalho e viviam uma inexistência prática de direitos. Eram atraídos aos navios piratas fugitivos da lei, nativos indígenas, dissidentes políticos e escravos fugidos das plantações (Wilson, 1999). Havia também mulheres piratas famosas, como Anny Bonny, Mary Read e Grace O'Malley. Para atravessarem oceanos deviam contar com uma tripulação com bons conhecimentos de astronomia, geometria, matemática e cartografia, além de pessoas que dominassem diferentes ofícios da época. Não se tratava de uma mera busca por riqueza, mas havia um ideal libertário, por trás da reunião desse tipo de gente.

Segundo Wilson (op. cit., 1999), "os marinheiros também usavam o motim e deserção e outras táticas para sobreviver e resistir à sua sorte. Mas os piratas eram, talvez, a parte mais internacional e militante do protoproletariado constituída por marinheiros do século XVII e XVIII. (...) Liberdade, Igualdade e Fraternidade prosperaram no mar mais de cem anos antes da Revolução Francesa. As autoridades ficavam chocadas com suas tendências libertárias, o governador

2. Exemplo de peça cortada no Whydah: <http://www.gregcrider.net/keyword/pirates/1/1046547359_wuJjH#1046552804_s4uLm >

holandês das Ilhas Maurício após conhecer uma tripulação pirata e comentou: 'Todo homem tinha tanta voz como o capitão e cada um levava suas próprias armas consigo'. Isto era profundamente ameaçador para a ordem da sociedade europeia, onde as armas de fogo eram restritas às classes superiores".

Para dificultar qualquer responsabilidade ou punição individual por suas ações, os piratas tinham um código de comportamento para garantir o compromisso coletivo. Assinavam um documento denominado *round robin* (Wikipedia, 2011), onde todos escreviam seus nomes em círculos, de modo a tornar impossível definir quem tinha assinado primeiro ou depois. Assim, responsabilidades e culpas seriam iguais para todos se um dia fossem capturados.

Por suas tendências antiautoritárias, a mera existência dos piratas representava um risco às autoridades. Qualquer igualitarismo ou ideologia libertária era incompatível com regimes monárquicos, elites rurais, senhores de escravos, exploração mercantilista e colonial. E essa forma de vida contrariava a moral e costumes da época. Nesse contexto, não havia porto seguro para aqueles que desejavam uma sociedade internacional, sem propriedades e sem escravidão. O sonho pirata de liberdade não tinha lugar. A utopia humanista naufragava fora dos seus barcos.

3. O enigma da bandeira

As cores preta e branca, em geral com uma caveira estampada, tornaram-se um forte símbolo de medo, destruição, desobediência e ameaça à ordem. Lutar até a morte, seu significado era claro. Grupos anarquistas e libertários se inspiraram nelas. As forças anarquistas russas, formada com base camponesa, cuja ação foi fundamental para as principais vitórias contra o czarismo, adotaram a *jolly roger* como seu símbolo.

"Jolly Roger" usada por Stede Bonnet. Bandeira dos anarquistas russos (1918-20).

3.1 Simbolismo

O preto e branco se associam as dualidades, luz/escuridão, bem/mal, positivo/negativo, masculino/feminino. No taoísmo, o preto e branco com dois pontos invertidos significam as forças polares que movimentam o universo. É a partir dos opostos/complementares (yin e yang) que tudo é criado. A dualidade está até nas menores unidades, onde a força da atração – rumo à totalidade – pelo polo oposto dá o movimento ao universo. Assim, o início e o fim estão nela contidos, formando um ciclo.

Dualidades e oposições são encontradas também em religiões antigas como zoroastrismo e no dualismo *dvaita* da filosofia dos Vedas, que antepõe consciência à matéria. Para os Vedas, cada ser *reflete todo o universo*: todas as suas partes se complementam nele. Para a cultura bantu, ubuntu significa que cada um de nós é o que é pela relação com os outros. Ser consciente do ubuntu é estar aberta e disponível aos demais, é *se ver* nos demais. Esse conceito está presente em diversas culturas da África central e do sul – como *unhu*, *botho* e *obontu*.

> A *jolly roger* expressava que ou não havia "um fim" com a morte, ou este seria ao menos aceitável ("morrer lutando"). Aos piratas a morte seria naturalmente a última opção – podendo ser o preço a se pagar pela liberdade, o *kharma* da luta por uma vida livre. A cor preta simboliza a morte e a branca, a redenção. Aos inimigos, ambas as escolhas estavam disponíveis: a oferta da vida ou o trunfo da morte. A bandeira era uma espécie de declaração de guerra dos que são de capazes de entregar o que tem de mais precioso – a vida – para defender a liberdade – àqueles que por medo e comodismo se curvavam aos dominadores. Esse era o terror que a *jolly roger* inspirava e permitia aos piratas e barcos sem a necessidade de combate.

O dualismo binário é também a base da informática. Bits podem ser traduzidos por 01010101, ou acesso/apagado, verdadeiro/falso etc. A totalidade da informação pode ser reduzida a uma unidade mínima formada simplesmente por opostos.

No filme *Matrix*, quando os policiais atiram em Neo, a cena para. Naquele momento, ele compreende que tempo e o espaço são ilusões da mente e, assim, a sua morte também o é. É quando descobre ser incólume à Matrix – que não passa de uma projeção coletiva, alimentada pela energia retirada dos que viviam sua ilusão. Mas para ir além do limite do sistema, havia que desafiá-lo, desconstruí-lo.

4. *System Fail*

Para o sociólogo Giddens (1984), nossa realidade e instituições são estruturadas pelas nossas práticas cotidianas. São nossas ações, ao reproduzir continuamente o sistema de regras e valores, que acabam por constituir seus alicerces. Somos os responsáveis pelas celas que nos aprisionam. A totalidade se estrutura pelas partes, enquanto essas cooperarem, o sistema é estável. Mas quando à cooperação dá lugar à desobediência, as instituições que dão significado e estabilizam a vida passam a ser abaladas. O sistema passa a falhar.

Policiais vistos por Neo, após as balas serem atiradas

A globalização empurra as contradições para cima. Assim elas se tornam mais evidentes a todo mundo. O topo da "pirâmide" – formado pelas elites que organizam e disciplinam nossas vidas, influenciam nossos valores, desejos, aspirações e inspiram nossos medos, desejos e necessidades – passa a ter que dar respostas cada vez mais incisivas para se "reestabilizar", expondo assim ainda mais suas falhas e *seus operadores*. A cada crise, o sistema tende a ficar mais autoritário, estabelecer mais controles, ser mais invasivo e ousar mais em suas mentiras e escamoteações.

Que fazer quando o sistema, em seu conjunto – financeiro, econômico, político e ecológico – dá evidentes sinais que não funciona? Seguir tolerando mentiras para viver cinicamente a vidinha confortável e supostamente segura? Ou será possível ousar? Neste ponto é que a utopia pirata se reaviva. Ela não tem partido, não tem hierarquia, líderes, fronteiras, não se baliza nas instituições baseadas no medo e no controle. Por ser tão livre, sequer tem representantes. No máximo, porta-vozes. É portador do interesse coletivo quem espelha as reais necessidades e aspirações dos demais. Por ser tão livre, se associa facilmente com outras utopias libertárias.

5. "Liberdade, igualdade e fraternidade"

A identificação quase automática dos piratas com o preto e o branco persistiu ao longo do tempo – chegando aos nossos piratas e hackers. E ela intriga pela sua inevitável associação com a dualidade de diversos sistemas de crenças que, a sua maneira, tentam decompor ou desconstruir a realidade em seus níveis mais básicos.

É surpreendente que milhões de pessoas sejam chamadas exatamente de piratas hoje. Há muitos termos que poderiam ser usados para os crimes que lhe são atribuídos: ladrão, larápio, oportunista, gatuno, rapace, meliante, falsário, delinquente, marginal etc. Mas não existe termo que se enquadra melhor que "pirata". O que parece ser uma ofensa, oculta algo de mais profundo. Por mais que se associe o termo a algo imoral, a dualidade do pirata é extremamente popular entre as crianças e jovens. É fácil constatar isso pelos brinquedos, vestuários e objetos que se vendem com o tema "pirata". Qual será a razão disso?

Pirata significa também que está "fora do lugar". Identifica os que se opõem à sociedade em suas práticas sociais, especialmente no campo da cultura, da arte, da política e da informação.

Os piratas digitais hoje desafiam o sistema como no passado quando eram o maior obstáculo ao capitalismo mercante-escravagista. Usam os meios que dispõem para desferir golpes no sistema. E se misturam à massa de descontentes anônimos, como faziam os do passado, que contavam com informações e apoio do povo da costa. Essa é a dualidade dos piratas: são o "mal" do sistema, ao mesmo tempo em que sua redenção.

Os piratas de antes, como lembra Hakim Bay, colocaram em prática, a "liberdade, igualdade, fraternidade", o que os franceses na prática sequer conseguiram fazer em sua revolução, malgrado o lema adotado.[3] Pode-se dizer que até hoje nenhuma nação conseguiu alcançar esse objetivo. Compartilhar, colaborar e se comunicar livremente – desafiam leis para isso – são formas sutis de promover esses ideais.

Os piratas de hoje não aceitam o bloqueio ao fluxo da informação, controles sobre os meios de comunicação e ataques à privacidade e direitos fundamentais sob a escusa de garantir a "segurança". Também não aceitam que a infraestrutura de informação e comunicação se preste ao monitoramento e ao vigilantismo, ao mesmo tempo em que o Estado esteja sob controle de pessoas que defendam com unhas e dentes o segredo. A manipulação da informação e a concentração de poder pelas corporações também é contrário ao espírito libertário pirata.

3. Anos depois, a França exportaria ao mundo todo seu Código Civil, o "Código Napoleônico", muito mais orientado ao direito à propriedade, de interesse da burguesia, do que às liberdades civis.

6. Sonho ou Realidade 2.0?

A Primavera árabe e os movimentos na Espanha, Israel, Chile, Índia e outros países, embora não tenham a ver diretamente com os piratas,

têm de certa forma seu espírito. Em comum, reivindicam por mais autonomia política, igualdade, transparência, solidariedade, ao mesmo tempo em que rechaçam os partidos ou são suprapartidários; colocam em cheque a democracia representativa e fazem reivindicações por democracia direta.

Anônimo na manifestação “Democracia Real Já!”, Porta do Sol, Madrid (fonte: <es.wikipedia.org>)

Esses movimentos demonstram que cresce a “massa crítica” de pessoas que deseja uma mudança mais profunda na sociedade. As promessas de conforto e bem-estar futuro não lhe são convincentes e se recusam a serem parte das engrenagens que movimentam um sistema injusto e opressivo. Talvez exista alguma espécie de “consciência coletiva” despertando. Ainda que não se saiba exatamente como as coisas devem ser feitas, esses movimentos convergem em torno de valores ditos “universais” – como democracia, direitos humanos e paz – e essa consciência coletiva se vê refletida em suas práticas e ações.

»É a expressão do *ubuntu*, onde cada pessoa espelha as demais e a consciência de si está diretamente associada à consciência que se tem dos outros.**«** É a dualidade dos antigos Vedas. É a coragem de desafiar as regras. É o salto do Neo na Matrix.

» p. 93 - Repensando a autoria na era das redes «

Um dos principais lemas dos protestos na Espanha era “se não nos deixarem sonhar, não os deixaremos dormir”. Se não houvesse sonho, não haveria outra realidade possível. O sonho pirata é o sonho de uma sociedade com novas instituições, onde a autonomia é a regra, a colaboração um dever natural, o compartilhamento, uma necessidade, e a comunidade, uma consequência. E não é a Libertália, mas a liberdade!

Bibliografia

DEFOE, Daniel aka Charles Johnson (1724), *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates* <http://digital.lib.ecu.edu/historyfiction/item.aspx?id=joh>

GIDDENS, Anthony (1984). *A Constituição da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1984

Lawrence Osborne, "A Pirate's Progress: How the Maritime Rogue Became a Multicultural Hero" Lingua Franca March 1998 <http://linguafranca.mirror.theinfo.org/9803/osborne.html>

NG National Geographic. "The Real Pirates – Exhibition" (Whydah) <http://events.nationalgeographic.com/events/exhibits/real-pirates/>

RITCHIE, Robert C. *Captain Kidd and the War against the Pirates*, pp. 128-34.

Wikipedia (2011a) *Duality_Physics* <http://en.wikipedia.org/wiki/Duality_%28physics%29>

_____ (2011b) Francis Drake. <http://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Drake>

WILSON, Peter L. (Aka Hakim Bey) (1995). *Pirate utopias: Moorish corsairs & European Renegadoes*. New York: Autonomedia. <http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/pirate_utopias_wilson.pdf>

<proêmio>

Em nome das Hienas que riEM do que Devoram

Cantemos dos Corvos Crooners um Cover

breviário de *Composition* **EXISTENCIAL** oNDe

Urubus eXegetas anTe À cAtedra sem **SENTIDOS**

imitam o **ruMinar** dos VerMes alFARrabistas:

NUma ímPar oDe a toDos os *devoraDores de CARniça*

ladrõeS de túmuLos, [illegible] de CadáVERes,

ratos de ARRAStÕES LitERARiOS,

o **CU NULO** de LUTHER BLISSET,

rabisCos alchemicos sobre as listas do **INDEX**,

embaralhaDores de *cartas*, ξομεδορεσ δε ξοξο,

CANIBAIS e t%da laia de s/ rostos ou origenialidade;

</proêmio>

<genesis genesis>

Que de oriGiNow, quiÇá ¥ BIGUEbén!

& já é bem α *mais* Ω do que nós

ESPELHO torto num mar sem porto,

(. . .) nO's C EGOS **EM** OuroboRos (. . .)

KONseGUIMOS **lidar** para lhe dar REFLEXOS

AceiTEMOS os

Deixemos **CREsCER os** FIGADOS

PARA OS BICOS META (físicos, linguísticos)

SEDENTOS pelo **([de][por])**vir

, como **PROMETEU** a Tal ***d emo qRacia*** vesTIDA de ***liberdade***

tornar-nos nos ana s do continuum senão fezes

</genesis genesis>

<ethos>

nã Há Autor, ARTOU o1 ataurd.

defacto defunctus!!!

em tradução da tradição

Ψco.gráfico-Me™psicotica

às **ENTRANHAS**:

"Oh! Despotica proibitorum pseudopurISTA!
Que seria de vossos Santus Martiris & Virgiens,
deuses dogmas, mitos ritos, o®igens
nao fossem os erros dos Copistas?"

</ethos>

OS COMMONS:[1] UMA ESTRUTURA E UM CALEIDOSCÓPIO DE PRÁTICAS SOCIAIS POR UM OUTRO MUNDO POSSÍVEL

1. Em português a tradução do termo *commons* ainda não está bem consolidada, existindo atualmente duas traduções mais utilizadas, comum ou bem comum/bens comuns. A tradução bens comuns pode remeter a uma questão patrimonial, ou seja, como se o comum fosse algo passível de posse ou propriedade o que diverge em vários sentidos com o conceito *commons* enquanto que a tradução os comuns no plural não parece se encaixar bem no português. Por isso algumas pessoas ainda preferem em utilizar a expressão *commons* ao invés de bens comuns ou simplesmente comum ou comuns. Nossa interpretação é que o termo *commons* poderia ser traduzido como comum contudo como ainda não há um consenso, optamos nesse texto em manter o termo *commons.*

Este texto é composto por duas partes, uma primeira que é um texto da Silke Helfrich feito para ser apresentado no Fórum Social Temático em Porto Alegre em 2012 e uma segunda parte que é uma entrevista realizada com Silke Helfrich por Bruno Tarin e Luiza Cilente. Optamos por publicar os dois conteúdos conjuntamente por entendermos que os dois se complementam e aprofundam mutuamente, são conteúdos que apontam para uma compreensão ampliada do conceito de commons buscando uma transversalidade entre as pautas de diferentes movimentos sociais, que as vezes parecem tão distantes, como os movimentos pela cultura e software livre e os movimentos ambientalistas.

Silke Helfrich
Tradução e edição: Bruno Tarin

»O Estado e o mercado estão fortemente ligados um ao outro.« Ambos compartilham a mesma visão sobre o progresso tecnológico e a concorrência de mercado, uma visão liberal que tenta se apresentar como políticas democráticas e que se articulam em torno dos direitos e liberdades individuais. Ambos, Estado e mercado, estão comprometidos com um tipo de desenvolvimento e crescimento econômico que está destruindo o planeta e que tende a desmantelar os nossos meios de subsistência e a riqueza dos *commons*. Sendo, atualmente, Estado e mercado, essencialmente, uma mesma maneira de pensar o mundo, e os paradigmas conhecidos para abordar esta situação, já não funcionam em praticamente lugar algum. A busca por alternati-

vas é global. Ela encontra suas manifestações em vários movimentos sociais que defendem suas terras e recursos comuns, em última instância, suas formas de vida, assim como nos movimentos dos Indignados espanhóis e o Occupy Wall Street, e nos incontáveis inovadores sociais na Internet.

Uma das propostas que emerge e se está redescobrindo, atualmente, para construir uma estrutura alternativa para a vida cotidiana, para um desenho de políticas públicas e das leis, é a proposta dos *commonsm* (bens comuns). Os *commons* oferecem uma crítica profunda a associação disfuncional entre Estado e mercado e propõe a autogestão, como critério, para a construção de propostas para um futuro melhor. Os *commons* são baseados em uma variedade de práticas sociais que se sustentam na ideia de que a realização pessoal depende da realização dos outros, e esta depende assim da realização pessoal. Em outras palavras, não existe essa coisa de, um interesse particular *versus* um interesse coletivo.

O paradigma econômico dominante exige a ampliação dos mecanismos de apropriação de recursos que, moralmente ou legalmente, pertencem a todos nós, através de medidas tecnológicas (DRM[2], OGM[3]), econômicas (acumulação de territórios) e meios legais (Tratados de livre comércio, tratados de proteção de investimentos, a OMC, TRIPS[4], as leis de propriedade intelectual). Estes são os mecanismos que permitem que tudo se converta em mercadorias (*commodities*) comercializáveis. E então, "quando a última árvore tenha sido derrubada, e o último rio poluído", irão continuar mercantilzando os fundamentos da vida numa escala nanotecnológica. Todos esses fenômenos fazem parte dos cercamentos dos *commons* (*enclosure of the commons*), uma das grandes histórias não contadas do nosso tempo. Cercamento é muito mais do que privatização. Implica desapropriação, privação de direitos, desempoderamento, fragmentação, mercantilização e polarização – onde tanto o mercado quanto o Estado contribuem para os processos de cercamento.

Contudo, atualmente existe uma rica variedade de práticas, experiências, inovações e produções com base nas práticas dos *commons* em todo o mundo. Elas consistem em diversos casos de consumo colaborativo com base em troca e compartilhamento e também em sistemas de gestão comunitária de recursos compartilhados, tais como as florestas, a água e áreas de pesca, inclusive em inovações dos *commons* baseados no mundo digital. Muitas vezes essas práticas pode não ter uma visão única dos *commons* – por exemplo, os comuneros digitais tendem a ser distantes de alguns aspectos relacionados à sustentabilidade, enquanto muitos defensores da biodiversidade tendem a negar o potencial de transformação social da cultura livre e dos *commons* digitais – mas essas práticas oferecem um caleidoscópio riquíssimo de autodeterminação e gestão coletiva dos recursos compartilhados.

2. A gestão de direitos digitais ou GDD (em inglês Digital Rights Management ou DRM) consiste em restringir a difusão por cópia de conteúdos digitais ao mesmo tempo em que se assegura e administra os direitos autorais e suas marcas registradas, pelo ângulo do proprietário dos direitos autorais.

3. OGM é a sigla de Organismos Geneticamente Modificados, organismos manipulados geneticamente, de modo a favorecer características desejadas, como a cor, tamanho etc. OGMs possuem alteração em trecho(s) do genoma realizadas através da tecnologia do DNA recombinante ou engenharia genética. Na maior parte das vezes que se fala em Organismos Geneticamente Modificados, estes são organismos transgênicos. OGMs e transgênicos não são sinônimos: todo transgênico é um organismo geneticamente modificado, mas nem todo OGM é um transgênico.

4. O Acordo TRIPs (do inglês Agreement on Trade-Related Aspects

Os *commons* são, ao mesmo tempo, uma estrutura conceitual / referencial para análises e uma prática social baseada nos princípios do "commoning[5]". Destoando claramente do duopólio Estado-mercado. Os *commons* funcionam como um sistema operacional diferente em termos de comunidades e talvez (esse é o desafio), também para a sociedade como um todo. Então, aprender, saber mais sobre cada *commons* em particular, seja ele baseando em comunidades agrícolas, bancos de sementes locais ou desenvolvedores de *software* – e entender o que eles têm em comum, aprender com os processos de cercamento, tanto dos silêncios como dos mais famosos – pode nos ajudar a reconhecer uma maneira de superar os esquemas habituais de público ou privado, do estatal ou do mercado, ou do individual versus o coletivo. Identificar e questionar esses dualismos é essencial, porque não podemos construir novos cenários sem pensar também em que princípios de governança estes podem estar estruturados.

A base de nossa tese é que os *commons* e os comuneros nos apresentam uma prática e um vocabulário útil para escapar do impasse atual colocado pelas políticas e economias baseadas no fundamentalismo do mercado, ao oferecer e cultivar alternativas mais humanas, um paradigma que, mais do que qualquer outro, permite a convergência dos movimentos sociais.

Os *commons* nos permitem desenvolver uma nova visão – que incluí culturas de diferentes origens – que transcende a ideia clássica de desenvolvimento. A esperança para o futuro reside na capacidade das pessoas de criar suas próprias formas de compartilhamento (*commoning)* em todo o mundo.

of Intellectual Property Rights) é um tratado internacional, integrante do conjunto de acordos assinados em 1994 que encerrou a Rodada Uruguai e criou a Organização Mundial do Comércio. Também chamado de Acordo Relativo aos Aspectos do Direito da Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (ADPIC).

5. *Commoning* é a transformação do substantivo *commons* em verbo. Essa transformação implica em dizer que não existe um "comum" sem as atividades ou práticas de "comunar" ou "compartilhar", ou seja (re)produzir o comum.

ENTREVISTA
Bruno Tarin e Luiza Cilente

[Luiza] Você acredita que o software livre pode colaborar para a resistência aos modelos privatizantes das grandes corporações e como na sua visão o software se relaciona com os *commons*?

Acho que muitas coisas são importantes, podemos aprender muito estrategicamente do movimento do *software* livre, que num primeiro momento não se preocupou em derrubar as estratégias das corporações, mas se preocupou em construir aquela tecnologia livre para pô-la a disposição de todos. Isso é uma coisa que eu acho que libera energias, é mais importante focar nossas energias nas coisas que podemos construir conjuntamente do que perdê-la numa luta de Davi contra Golias.

A segunda coisa é que não se trata, somente, de um assunto tecnológico, mas sim político. O movimento *software* livre defende, ao meu

ver, a liberdade de uso que todas as pessoas fazem das técnicas culturais. Se vocês imaginarem as técnicas culturais clássicas, tradicionais, como ler e escrever, sendo cercadas e privatizadas seria, com certeza, um escândalo, mas no uso das técnicas culturais mais importantes para o século XXI (usufruir de *softwares*), isso está acontecendo e não causa um escândalo público. Acho muito importante resgatar a ideia de que o usufruto de *softwares* implica em técnicas culturais do século XXI e que a gente tem que defendê-las da privatização e de outras estratégias de cercamento. É necessário que essas técnicas culturais sejam – como ler e escrever – potencialmente acessíveis para o mundo inteiro.

A terceira e última coisa, é que se considerarmos o código digital um recurso de uso coletivo podemos fazer uma ponte com os demais recursos de uso coletivo que existem no mundo. Os ecologistas por exemplo se preocupam muito em como defender o acesso equitativo aos recursos naturais. Basta observarmos o caso das sementes, que é palpável, é uma coisa material, mas também tem um código ali dentro, você não pode separar o mundo material do mundo imaterial. Então, se você entende o código digital como um recurso de uso coletivo você entende que defender o *software* livre é defender o nosso direito de acesso equitativo a uma coisa que não pode ser de uma pessoa só, assim como defender as sementes e o acesso aos *commons* em geral. Eu acho que entender essa ideia faz os movimentos sociais muito mais potentes, muito mais importantes e de muito mais impacto político.

[Bruno] Você acha que esse movimento dos bens comuns e da cultura e *software* livre é um movimento de tipo novo, ou seja, que estão se afastando das perspectivas da esquerda dita "tradicional" que teve como marco a revolução soviética e que tinha como grande objetivo: a tomada do poder com foco no controle sobre o Estado, e estão se voltando para novas práticas sociais, mais focadas na produção cooperativa com base no mutualismo etc. Você acredita ser uma espécie de resgate dessa forma anterior de socialismo?

Eu não acho que é o resgate de uma forma anterior de socialismo, eu acho que é uma construção, se você quiser, de outra coisa diferente à qualquer "ismo". Então, a pregunta é: Quais são realmente os valores universais, independente dos "ismos" que estão por trás dos discursos desses movimentos? Uma das principais ideias – e isso sim é um resgate de práticas históricas, tradicionais do mundo inteiro – é a ideia de compartilhar o que é "nosso". Tem esse filosofo alemão bem importante, Immanuel Kant, que nos lembra que a terra é um globo só. Por isso, a terra é originalmente posse comum de toda a humanidade, e isso quer dizer uma coisa muito simples: esse globo é tudo o que temos e temos que compartilhar. Então eu acho que o discurso e as práticas dos bens comuns resgatam não um socialismo tradicional, mas sim práticas sociais – tanto tradicionais como modernas – de compartilhamen-

to. Essas práticas são baseadas na defesa da diversidade e nas ideias de sustentabilidade, auto-organização, acesso equitativo etc. Ao mesmo tempo que estão resgatando e reivindicando a luta da modernidade que reconheceu os interesses de cada individuo. Então, não se trata de por em oposição o interesse individual do interesse coletivo, mas na realidade trata-se de entender que entre o indivíduo e o coletivo tem uma inter-relação inseparável. Temos que recuperar o fato de que não somos seres puramente econômicos, o que muitas vezes querem nos fazer crer que somos. Somos, muito mais, que seres humanos que buscam somente o próprio interesse. Assim, para mim, no seio do discurso dos bens comuns, está a questão de se resgatar como valor universal paradigmático, a ideia de que preciso dos outros assim como os outros precisam de mim. Interdependemos, somos parte de uma rede social e temos que cuidar dessa coesão social.

A IDEOLOGIA DA CULTURA LIVRE E A GRAMÁTICA DA SABOTAGEM[1]

Matteo Pasquinelli

O parasita inventa algo novo. Ele obtém energia e paga por ela com informação. Ele obtém o alimento e paga por ele com histórias. Dois dias escrevendo o novo contrato. Ele estabelece um pacto injusto; em relação à antiga balança, ele constrói uma nova. Ele fala em uma lógica considerada irracional até então, uma nova epistemologia e uma nova forma de equilíbrio. Ela transforma a ordem das coisas assim como seu estado — sólido e gasoso — em diagonais. Ele estima o valor da informação. Ou melhor: ele descobre informação em sua voz e em suas boas palavras; ele descobre o espírito no vento e na lufada de ar. Ele inventa a cibernética.

Michel Serres, *O parasita*

A energia viva das máquinas: Michel Serres e o parasita cibernético

Por trás da tecnologia há a energia – energia viva. Em *A parte maldita*, Bataille descreveu a sociedade como o manuseio do mais-valor de energia que é reencarnada constantemente em novas formas de estado e de economia [BATAILLE, 1988.]. Sendo consequente com essa intuição, mesmo a paisagem midiática contemporânea pode ser entendida como um ecossistema conduzido pelo crescimento de energias naturais. As mídias são, sem dúvida, habitats de feras cuja barriga, escondida nos subterrâneos, é atravessada diariamente por vastas quantidades (*torrents*) de pornografia e cuja superfície fornece o campo de batalha para os jogos de guerra (*warfare*) geopolíticos. A mídia se alimenta do mesmo excesso de energia que molda a economia e os conflitos sociais. Mas o mais-valor de energia da mídia já foi descrito de maneira efetiva alguma vez? Caso não, qual o entendi-

1. Tradução realizada por Bruno Tarin, Luiza Cilente e Pedro Mendes

mento de energia, inconscientemente empregado pelas escolas críticas da mídia? Qual o papel da tecnologia na produção, consumo e sacrifício do mais-valor? E, mais exatamente, quais os tipos de mais-valor estão envolvidos: energia, libido, valor, dinheiro, informação? Observando o discurso atual da mídia, Bataille é mobilizado apenas para justificar uma espécie de *potlatch digital* – uma reprodução furiosa, porém estéril, de cópias digitais. Ao contrário, sob sua "economia geral", a energia parece flutuar no entorno e no interior das máquinas, atravessando e alimentando uma multidão de dispositivos. Para superar seu destino endogâmico, a cultura da mídia deveria ser redefinida em torno de um entendimento radical do mais-valor. O próprio Bataille considerava a tecnologia como uma extensão de vida para acumular energia e prover melhores condições de reprodução. Como "galhos de árvore e asas de pássaros na natureza", a tecnologia abre novos espaços a serem povoados [BATAILLES, 1988, p. 36.]. No entanto, algo novo ocorreu quando as redes de informação entraram na biosfera. Que tipo de energia as máquinas digitais encarnam? Serão elas mais uma extensão da energia bioquímica como no caso das tecnologias clássicas que Bataille tinha em mente? As máquinas digitais são uma clara bifurcação do *filo maquínico*: os domínios semiótico e biológico representam dois extratos diferentes. A energia dos fluxos semióticos não é a energia dos fluxos materiais e econômicos. Elas interagem, mas não em um sentido simétrico e especular, como vem sendo propagado pela difundida ideologia do digital (que eu mais tarde introduzirei como *digitalismo*).

A energia sempre flui em uma direção. Familiarizado com o cenário da sociedade em rede e com a celebração de seu *espaço de fluxos*[2], um safari com Bataille pelos ecossistemas do excesso pode ser útil para recordar a natureza distópica do capitalismo. Em Bataille, o mais-valor econômico está estritamente relacionado com excesso libidinal, prazer e sacrifício. Ainda assim, entre fluxos sem fim e seus "gastos gloriosos" [BATAILLES, 1985], um modelo específico que explica como o mais valor é acumulado e a troca é perdida. Em seu livro inspirador e seminal *O parasita*, Michel Serres capta a assimetria da vida universal na figura conceitual do *parasita*: jamais há uma troca simétrica de energia, mas sempre um parasita roubando energia e alimentando outro organismo. No começo da era computacional (o livro foi publicado em 1980), o parasita inaugura uma crítica materialista de todas as formas de pensamento baseadas em um modelo binário de energia: os semicondutores de Serres roubam energia ao invés de computá-las.

> O homem é um piolho para outros homens. Logo, o homem é um hospedeiro para outros homens. O fluxo segue em uma direção, nunca na outra. Dou a isso o nome de semicondução, essa válvula, essa seta simples, essa relação sem direção inversa, "parasitária". [SERRES, 1982, p. 5.]

2. Space of flows" é um conceito introduzido por Manuel Castells em The Informational City (1989)

Se Bataille chama atenção para o gasto de energia após sua produção, Serres demonstra como o "abuso" funciona desde a acumulação: "o abuso aparece antes do uso". Serres introduz um valor-abuso que precede tanto o valor de uso quanto o valor de troca: "muito simplesmente, é a seta com apenas uma direção". O parasita é a seta assimétrica absorvendo e condensando energia em um *continuum* natural dos pequenos organismos aos seres humanos: "o parasita parasiteia os parasitas". O parasita não é binário, mas ternário. O conceito de parasita aparece como uma versão distópica das máquinas desejantes de Deleuze e Guattari, na medida em que foca mais na exploração pelo mais-valor que em fluxos sem fim. Serres compartilha o mesmo vitalismo de Bataille, mas proporciona, ainda, um modelo pontual a fim de entender a relação entre o material e o imaterial, o biológico e o semiótico, a economia e a mídia. Neste sentido, o modelo *orgânico* do parasita deveria ser adotado como o conceito central de um novo entendimento dos ecossistemas midiáticos[3]. De fato, Serres introduziu profeticamente a cibernética como a manifestação mais recente da cadeia alimentar parasitária (como a citação de abertura deste texto nos recorda).

Ademais, Serres usa o mesmo modelo do parasita para o trabalho intelectual e para a própria rede (já que a tecnologia é uma extensão de natureza enganosa do *logos*): "essa cibernética se torna mais e mais complicada, forma uma corrente, e então um rede. Ainda assim, ela se baseia no roubo de informação, uma coisa simples". A relação oportunista que Serres estabelece entre produção intelectual e material pode soar tradicionalista, mas mesmo quando Lazzarato e Negri começaram a escrever sobre a "hegemonia do trabalho intelectual" [LAZZARATO; NEGRI, 1991], em 1991, a dimensão de exploração do capital sobre a intelectualidade de massa já estava clara. Hoje o parasita imaterial se tornou molecular e endêmico — todo mundo está carregando um parasita intelectual e cibernético. Neste contexto, o que acontece com a noção de multidão quando o trabalho intelectual adentra a arena política na forma de um parasita? O que ocorre com as subculturas da rede quando a rede se apresenta como um parasita cibernético de massa? É o momento de reintroduzir uma assimetria incisiva entre os níveis tecnológico, semiótico e biológico, entre material e imaterial.

3. Parikka apresenta um exemplo de "análise da mídia parasitária" mas focando somente no "(não orgânico) modo de vida da rede": Jussi Parikka, "Contagion and Repetition: On the Viral Logic of Network Culture", Ephemera: Theory and Politics in Organisation, volume 7

Digitalismo: o impasse da cultura de mídia

Digitalismo é uma espécie de gnose moderna, igualitarista e barata, na qual o fetichismo do conhecimento foi substituído pelo culto a uma rede digital [DAVIS, 1999]. Assim como em uma seita religiosa, o digitalismo tem sua teologia peculiar. Ontologicamente o paradigma-técnico dominante acredita que os domínios semiótico e biológico são perfeitamente paralelos e especular um ao outro (como na utopia do

Google da digitalização universal). Um evento material pode ser facilmente traduzido no plano imaterial, e, inversamente, o imaterial pode ser incorporado no material. Esta segunda passagem é a passagem de um mal-entendido milenar e a antropologia tem muito a dizer sobre a relação entre magia e logocentrismo. Economicamente, o digitalismo acredita que quase toda a reprodução de dados digitais livre de gasto de energia pode emular a produção de material de alto dispêndio energético. Certamente, o digital pode desmaterializar qualquer tipo de comunicação, mas não pode afetar a produção de biomassa. Politicamente, o digitalismo acredita em uma economia de troca (dádiva) mútua. A Internet seria, supostamente, livre de qualquer exploração e tende naturalmente a um equilíbrio social. Nesse contexto, o digitalismo funciona como uma política desencarnada sem reconhecimento do trabalho off-line que está sustentando o mundo on-line (a divisão de classes que precede qualquer brecha digital). Ecologicamente, o digitalismo se autopromove como ambientalmente amigável e uma maquinaria de emissão nula contra a poluição do antigo fordismo. No entanto, parece que um avatar do Second Life consome mais eletricidade que o brasileiro médio [CARR, 2006].

Como Marx evidencia o fetichismo pela mercadoria, logo no início do *Capital*, um fetichismo do código deve ser colocado na base da economia de rede. "Deus é a máquina" foi o título do manifesto digitalista de Kevin Kelly cujos pontos proclamou claramente: a computação pode descrever todas as coisas, todas as coisas podem computar, toda computação é uma só [KELLY, 2002]. Digitalismo é um daqueles modelos políticos inspirado pela tecnologia e não por conflitos sociais. Como McLuhan uma vez disse: "Nós moldamos nossas ferramentas, e depois as nossas ferramentas nos moldam." [MCLUHAN, 1964] A Internet, em particular, foi alimentada pelos sonhos políticos da contracultura americana dos anos 1960. Atualmente, de acordo com a tradição Autonomista Marxista [NEGRI; HARDT, 2004 e ROSSITER, 2006], a rede é ao mesmo tempo, a estrutura do Império e a ferramenta para a auto-organização das multidões. Mas apenas a cultura anglo-americana concebeu a fé no primado da tecnologia sobre a política. Se hoje os ativistas aplicam o modelo de Software Livre para artefatos tradicionais e falam de uma "sociedade GPL"[4] e da "produção P2P" [BAUWENS, 2005], eles o fazem, tão precisamente, porque acreditam em uma simetria pura do tecnológico sobre o social. Neste sentido, a definição de Cultura Livre reúne todas as subculturas que formam uma agenda quase política em torno da livre reprodução de arquivos digitais. O pontapé de saída foi o *slogan* "A informação quer ser livre" [CLARKE, 2000] lançada por Stewart Brand na Primeira Conferência Hacker em 1984. Mais tarde, a cultura *hacker underground* impulsionou o movimento do Software Livre e, em seguida, uma cadeia de novas palavras-chave foi gerada: Código aberto, conteúdo aberto, eco-

4. "Sociedade GPL significa a formação de uma sociedade baseada nos princípios do desenvolvimento do Software Livre" definição do Projeto Oekonux, <www.oekonux.org>.

nomia da dádiva, bens comuns digitais, livre cooperação, compartilhamento de conhecimento e outras variantes faça-você-mesmo como arquitetura de código aberto, arte de código aberto e assim por diante. *Cultura Livre* é também o título do livro de Lawrence Lessig, fundador do Creative Commons. Sem mencionar as melhorias sociais e batalhas cruciais do movimento Software Livre na esfera digital, o que se questiona nesse texto é a aplicação off-line desses paradigmas.

Um antigo ditado ressoa: a palavra se fez carne. Um inconsciente religioso trabalha por trás da tecnologia. Florian Cramer, em seu livro *Words made flesh* [CRAMER, 2005], proporciona uma genealogia do código cultural enraizado nos *brainframes* ancestrais do mundo ocidental, pertencente ao judaísmo, ao cristianismo, aos pitagóricos e ao hermetismo. De toda forma, como Serres parece sugerir, o ditado primordial deve ser invertido: *a carne se faz código.* O próprio espírito é uma estratégia parasitária da carne. A carne é primeira, anterior ao *logos*. Não há nada de digital em nenhum sonho digital. Fundido à economia global, cada *bit* de informação "livre" carrega seu próprio mini escravo como uma parte da dupla (irmão gêmeo) esquecida.

A ideologia da Cultura Livre

A literatura sobre culturalivrismo é vasta, mas pode ser parcialmente descompactada se nos focarmos sobre o mais-valor. Na leitura de autores como Stallman e Lessig, uma questão se levanta: onde o lucro acaba na chamada sociedade livre? A Cultura Livre parece focar apenas na questão da propriedade imaterial, e não na produção. Contudo, com um olhar mais atento, o fantasma do mais-valor reaparece. Em seu livro *Cultura Livre*, Lawrence Lessig conecta a iniciativa do Creative Commons com a tradição libertária anglo-americana, na qual a liberdade de expressão sempre rima com a liberdade do mercado[5]. Lessig se inspira no *copyleft* e na cultura *hacker* ao citar Richard Stallman [STALLMAN, 2002], mas enquanto Stallman se refere apenas a software, Lessig aplica o paradigma para todo o espectro de artefatos culturais. O Software é tomado como um modelo político universal. O livro *Cultura Livre* é uma crítica útil ao regime do *copyright* e, ao mesmo tempo uma apologia a uma liberdade digital genérica, pelo menos até Lessig pronunciar a palavra do mal: tributação (imposto). Diante da crise da indústria musical, Lessig tem de fornecer o seu "sistema alternativo de compensação"[6] para recompensar os criadores por suas obras. Lessig modifica uma proposta de um professor de direito de Harvard, William Fisher:

> Sob seu plano, todo o conteúdo capaz de ser transmitido digitalmente seria primeiro marcado com uma marca d'água

5. Nós viemos da tradição da "cultura livre" - não livre como em "cerveja grátis" (pra pegar emprestado a frase do fundador do movimento do software livre), mas "livre" como em "liberdade de expressão", "mercados livres", "livre-acordos", "empresas livres", "livre arbítrio" e "eleições livres" [LESSIG, 2004]

6. Veja: <www.crosscommons.org/acs.html> e <en.wikipedia.org/wiki/Alternative_Compensation_System>

> digital [...]. Segundo, uma vez que o conteúdo é marcado, os empreendedores desenvolveriam sistemas para monitorar quantos itens de cada conteúdo foram distribuídos. Em terceiro lugar, com base nesses números, então os artistas seriam compensados. E em quarto lugar a compensação seria paga por um imposto apropriado.

Na "tradição da cultura livre" a solução é, paradoxalmente, um novo imposto. O rastreamento de *downloads* e tributação implicam uma intervenção pública e centralizada bastante incomum para os EUA e imaginável apenas em uma social-democracia escandinava. A questão permanece pouco clara. Mais explicitamente, em outra passagem, Lessig sugere o sacrifício da propriedade intelectual para obter uma internet mais expandida. Aqui, a intuição de Lessig está certa (para o capitalismo). Lessig está ciente de que o mercado precisa de um espaço dinâmico e autogerador para expandir e criar novos monopólios e rentismos. Um espaço dinâmico é mais importante do um regime "acomodado" de *copyright*.

> É melhor (a) ter uma tecnologia 95 por cento segura e que produza um mercado de tamanho x, ou (b) uma tecnologia que é 50 por cento segura, mas produz um mercado de cinco vezes x? Menos segurança pode produzir mais compartilhamento não autorizado, mas é provável que também produza um mercado muito maior no compartilhamento autorizado. O mais importante é garantir a compensação dos artistas sem quebrar a Internet.

Neste sentido, as licenças Creative Commons ajudam a expandir e a lubrificar o espaço do mercado. Como afirma John Perry Barlow: "Para as ideias, fama é fortuna. E nada o faz famoso mais rápido que um público disposto a distribuir o seu trabalho de graça" [BARLOW, 2000]. Apesar dos sonhos políticos, o espaço livre de fricção do digitalismo parece acelerar em direção a um cenário ainda mais competitivo. Neste sentido, em *A riqueza das redes*, Benkler está absolutamente errado quando escreve que "a informação é não-rival". A não-rivalidade da informação é outro importante postulado do ideário do culturalivrismo: Lessig e Benkler acreditam que a livre reprodução digital não causa mais competição, apenas mais cooperação. É claro que a rivalidade não é produzida por cópias digitais mas pela sua fricção no espaço real e em outras fontes de recursos limitados. Benkler celebra a "produção entre pares", mas na realidade ele está apenas encobrindo a *reprodução imaterial*. Software livre e Wikipédia são amplamente citados como os principais exemplos de "produção social", mas esses exemplos, na realidade, apenas apontam para a produção social *online*.

CONTRA OS CREATIVE ANTICOMMONS

Após um período inicial de lua de mel, a iniciativa *Creative Commons* (CC) vem sofrendo críticas crescentes, especialmente por parte da cultura de mídia europeia. Analisando artigos de 2004 a 2006, duas frentes de críticas podem ser distinguidas: aqueles que clamam pelo estabelecimento de uma verdadeira comunalidade (associação) face as restrições dos *Creative Commons* (não-comercial, *share-alike*, etc.) e aqueles que apontam para a cumplicidade dos *Creative Commons* com o capitalismo global. Um exemplo do primeiro front, Florian Cramer, nos fornece uma análise drástica, porém precisa:

> Afirmar que algo está disponível sob a licença CC não tem sentido, na prática. [...] As licenças *Creative Commons* são fragmentadas, não definem uma norma mínima comum de liberdades e direitos para os usuários, e acabam mesmo por falhar em encontrar critérios de compatibilidade com outras licenças livres. E diferentemente dos movimentos de Software Livre e Open Source, seguem uma filosofia de conservação dos direitos autorais [copyright] aos proprietários ao invés de garanti-los ao público. [CRAMER, 2006]

A neoísta, baseada em Berlim, Anna Nimus concorda com Cramer sobre o fato de que as licenças CC protegem somente os produtores enquanto que os direitos dos consumidores sequer são mencionados:

> O *Creative Commons* legitima, ao invés de negar o controle dos produtores e reforça, ao invés de abolir a distinção entre produtores e consumidores. Ele expande o marco legal que permite aos produtores negar aos consumidores a possibilidade de criar valor de uso ou valor de troca a partir do repositório comum. [NIMUS, 2006]

Nimus reivindica a liberdade total para que os consumidores possam produzir valor de uso a partir do repositório comum (como ocorre com o Software Livre), mas, ainda mais importante, para produzir valor de troca mesmo (quer dizer, uso comercial). Para Nimus, o comum é definido por seus consumidores produtivos e não apenas pelos produtores ou por consumidores passivos. Ela argumenta que as licenças CC cercam o comum com tantas restrições ao invés de abri-lo à verdadeira produtividade. Num novo apelido, o Creative Commons é *Creative antiCommons*.

Tanto as críticas de Nimus quanto as de Cramer permanecem mais próximas da tradição libertária, com poucas referências da extração de mais-valor e da ampla economia que é construída em torno da propriedade intelectual (em qualquer formato: *copyright*, *copyleft* ou CC).

Na contramão desta tendência, os marxistas pós-autonomistas têm dirigido críticas veementes à ideologia que é promovida implicitamente pelo CC e por outras formas de commonnismo meramente digital. O ativista Martin Hardie, por exemplo, considera que

> A lógica do FLOSS [free / libre opens source software] parece prometer apenas novos espaços de liberdade empresarial em que nós jamais seríamos explorados ou sujeitados ao comando dos outros. O foco exclusivo na 'liberdade de *copyright*' varre para longe, a atenção aos processes de valorização ativa no âmbito da fábrica global sem muros.[HARDIE, 2006]

Hardie critica o FLOSS, exatamente, porque nunca é questionada a forma pela qual o FLOSS é capturado pelo capital e suas relações com as forças produtivas.

Concluindo, a noção tática de *commons autônomos* pode ser imaginada para incluir novos projetos e tendências em contraposição ao hipercelebrado *Creative Commons*. De forma esquemática, os *commons autônomos* 1) possibilitam não apenas o consumo passivo e pessoal, mas também o uso *produtivo* do repositório comum — o que implica em um uso comercial por parte dos trabalhadores individuais; 2) questionam o papel (e a cumplicidade) do comum no contexto da economia global, além de colocar o repositório comum a salvo da exploração pelas grandes empresas; 3) deixam clara a *assimetria* entre o comum material e imaterial, bem como o impacto da acumulação imaterial sobre a produção material (como ocorre, por exemplo, no caso da IBM usando Linux); 4) considera o comum como um espaço híbrido e dinâmico que deve ser construído e defendido de forma também dinâmica.

Rumo ao *Comum Autônomo*

Entre todos os apelos por *commons* "de verdade", apenas a ideia de Dmytri Kleiner de um '*Copyfarleft*' condensa o ponto nodal do conflito em uma proposta pragmática que rompe o raso paradigma da Cultura Livre. Em seu artigo "*Copyfarleft and Copyjustright*" [KLEINER, 2007], Kleiner chama a atenção para a *desigualdade da propriedade*, mais importante que qualquer desigualdade digital: apenas 10% da população mundial detêm 85% dos recursos globais contra uma multidão de pessoas que não possuem quase nada. Consequentemente, essa dominação material da classe que detêm as propriedades é expandida graças aos direitos de *copyright* sobre os bens imateriais, de forma que estes podem ser privatizados, controlados e negociados. No caso da música, por exemplo, a propriedade intelectual é mais im-

portante para a classe dominante do que aos próprios músicos, uma vez que eles são forçados a renunciar aos direitos autorais sobre os próprios trabalhos. Por outro lado, os *commons* digitais não proporcionam um cenário melhor: os autores são céticos quanto à possibilidade do *copyleft* lhes proporcionar um meio de ganhar a vida. No final das contas, as condições de remuneração dos autores no capitalismo cognitivo parecem seguir as mesmas e velhas leis do fordismo. Partindo da definição que David Ricardo formulou da renda e da assim chamada "Lei de Ferro dos Salários"[7], Kleiner desenvolve a "lei de ferro dos rendimentos do *copyright*".

> O sistema de controle privado dos meios de publicação, distribuição, promoção e produção de mídia garantem que artistas e todos os outros trabalhadores criativos não ganhem mais do que o necessário para sua subsistência. Seja você um bioquímico, um músico, um engenheiro de *software* ou um cineasta, você já cedeu todos os seus direitos autorais para os donos de propriedade intelectual, antes desses direitos terem qualquer valor financeiro real maior que os custos de reprodução do seu trabalho. Isto é o que eu chamo de Lei de Ferro dos rendimentos do *copyright*.

Kleiner reconhece ainda que tanto o regime do *copyright* quanto o do *copyleft* mantém constantemente os rendimentos dos trabalhadores abaixo das necessidades médias. O *copyleft*, em particular, não ajuda os desenvolvedores de *software* nem os artistas já que ele redireciona o lucro para os proprietários de recursos materiais. A solução desenvolvida por Kleiner é o *copyfarleft*, uma licença de estatuto híbrido que reconhece a *divisão de classe* e permite aos trabalhadores reaver os "meios de produção". Produções *copyfarleft* são livres e só podem ser usadas para fazer dinheiro por aqueles que não exploram o trabalho assalariado / subordinado (como outros trabalhadores e / ou cooperativas).

> Para que o *copyleft* tenha algum potencial revolucionário ele deve se tornar *copyfarleft*. Ele deve instar na posse dos meios de produção pelos trabalhadores. E, para fazer isto, uma licença não pode ter apenas uma série de termos para todos os usuários indistintamente, mas sim ter diferentes regras para diferentes classes. Especificamente, uma série de regras para aqueles que produzem no contexto da propriedade compartilhada dos trabalhadores e da produção baseada no comum, e uma outra para aqueles que se utilizam da propriedade privada e do trabalho assalariado / subordinado na produção.

7. Veja: <en.wikipedia.org/wiki/Iron_law_of_wages>.

Por exemplo, "de acordo com uma licença *copyfarleft*, uma editora-cooperativa pertencente a trabalhadores poderia ter livre acesso para reproduzir, distribuir e modificar o repositório comum como eles quisessem, mas haveria uma prevenção para que uma editora privada não o tivesse". O *copyfarleft* é bastante diferente do uso 'não-comercial' difundido por algumas licenças CC porque elas não distinguem entre um uso comercial endógeno (do comum e para o comum) e outro exógeno (para fora do comum). Kleiner recomenda introduzir uma assimetria: o uso comercial endógeno deveria ser autorizado ao passo que o uso comercial exógeno deveria ser proibido. O interessante é que esta é a aplicação correta da instituição original dos *commons*, estritamente relacionados à produção material: os *commons* eram a terra utilizada por uma comunidade específica para o plantio ou para alimentar seus animais. Se alguém é impedido de alimentar o gado e produzir leite a partir dele, então isso não pode ser considerado um *common* de verdade. Kleiner argumenta que, se não é possível ganhar dinheiro com um trabalho, então ele não pertence ao comum: ele é, meramente, propriedade privada.

O rentismo é o outro lado dos *commons*

Como é que o capitalismo cognitivo produz dinheiro? De onde é que uma economia digital extrai mais-valor? Enquanto especialistas em tecnologia e ativistas estão presos na glorificação da produção compartilhada (*peer production*), empresários atentos — mas também marxistas atentos — ficam de olhos nos lucros produzidos, nas costas, da inteligência coletiva. Por exemplo, a escola pós-Operaísta sempre teve uma visão distópica do *general intellect* produzido pelos trabalhadores e multidões digitais: sendo este potencialmente libertador mas constantemente capturado antes de se tornar uma autonomia social verdadeira. A cooperação celebrada pelos *culturalivristas* é apenas a última etapa de um longo processo de socialização do conhecimento que não está melhorando as condições de vida das últimas gerações digitais: no final, o "trabalho gratuito"[8] online parece ser mais dominante do que a "riqueza das redes". A teoria sobre o rentismo desenvolvida recentemente pela escola pós-Operaísta pode revelar a economia digital de forma mais clara.

»O Marxismo autonomista se tornou conhecido por dar forma a uma nova caixa de ferramentas de conceitos políticos para o capitalismo tardio (como multidão, trabalho imaterial, produção biopolítica e capitalismo cognitivo só para citar alguns).« Em um artigo [NEGRI, VERCELLONE, 2007] publicado na *Posse* em 2007, Negri e Vercellone dão um passo a frente: eles estabelecem o rentismo como o mecanismo nodal da economia contemporânea, abrindo assim um novo campo de antagonismo. Até então, o marxismo autonomista tinha

8. Como Tiziana Terranova coloca: "É importante lembrar que a economia da dádiva, enquanto parte de uma economia digital mais abrangente, é por si uma importante força dentro da reprodução da força de trabalho no capitalismo tardio como um todo. A prestação do "trabalho livre" [...] é um momento fundamental na criação de valor nas economias digitais." Tiziana Terranova, "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy" in Network Culture, London: Pluto Press, 2004.

» p. 118 - Metamorfose – arte e trabalho imaterial «

sido usado para se concentrar mais nas transformações das condições de trabalho do que sobre os novos modos parasitários de extração do mais-valor. Na teoria clássica, a renda se distingue do lucro. Renda é o ganho *parasitário* que um proprietário pode ganhar apenas por possuir um bem e que tradicionalmente se refere à propriedade de terra. Lucro, pelo contrário, deve ser *produtivo* e se refere ao poder do capital para gerar e extrair mais-valor (do valor da mercadoria e da força de trabalho) [VERCELLONE, 2006]. Vercellone critica a ideia de um "capitalismo produtivo bom" apontando para o devir-rentismo do lucro como a força motriz da economia atual: por trás da publicidade exagerada da inovação tecnológica e da economia criativa, o capitalismo em sua totalidade está reproduzindo uma natureza subterrânea parasitária. Então o lema de Vercellone se torna "rentismo é o novo lucro" no capitalismo cognitivo. O rentismo é parasitário, porque é ortogonal à linha do lucro clássico. Parasitário significa etimologicamente "comer na mesa do outro," sugando mais-valor não diretamente, mas de uma forma furtiva. Se produzimos livremente e de graça na frente de nossos computadores, com certeza alguém tem as mãos em nossa carteira. O rentismo é o outro lado do comum – uma vez esteve sobre a terra comum e, hoje em dia, sobre o comum da rede.

O devir-rentismo do lucro significa uma transformação tanto da gestão quanto da força de trabalho cognitiva. A autonomização do capital tem crescido em paralelo com a autonomização da cooperação. Os gerentes de hoje estão lidando cada vez mais frequentemente com tarefas financeiras e especulativas, enquanto os trabalhadores estão a cargo de um gerenciamento distribuído. Nesta evolução, o *cognitariado* é dividido em duas tendências. De um lado os trabalhadores cognitivos altamente qualificados se tornam "funcionários do rentismo do capital" [NEGRI, VERCELLONE, 2007] e são cooptados pelo sistema de rentismo através de ações (*stock options)*. Do outro lado a maioria dos trabalhadores enfrenta um rebaixamento (déclassement) das condições de vida, apesar de se tornarem mais ricos em habilidades e em conhecimento. Não é um mistério que a Nova Economia gerou mais McEmpregos[9]. Este modelo pode ser facilmente aplicado à economia da Internet e sua força de trabalho, onde os usuários são responsáveis pela produção de conteúdo e gerenciamento *web*, mas não compartilham qualquer lucro. Grandes corporações como Google, por exemplo, ganham dinheiro sobre a economia da atenção do conteúdo gerada pelo próprio usuário, com os seus serviços Adsense e Adwords. Google fornece apenas uma pequena infraestrutura para a propaganda *web q*ue se infiltra em páginas na Internet, como um parasita sutil, engenhoso e monodimensional, extraíndo lucro sem produzir qualquer conteúdo. Obviamente, parte do valor é compartilhado com os usuários e os programadores do Google são pagos em ações (*stock options)* para desenvolverem algoritmos mais sofisticados.

9. Nota dos tradutores: McJob (McEmprego) é uma gíria, mais comumente utilizada em países de língua inglesa, para se referir a empregos de baixo salário, baixo prestígio, que requerem poucas habilidades e oferecem poucas possibilidades de crescimento profissional. O termo é um trocadilho com o nome da rede de lanchonetes McDonald's, reconhecida internacionalmente por empregar adolescentes e jovens sem experiência ou qualificação e por oferecer em contrapartida salários muito baixos, mas é usado para descrever qualquer trabalho de baixo prestígio onde pouco treinamento é requerido, a rotatividade de mão de obra é grande, e as atividades dos trabalhadores são reguladas firmemente por gerentes.

As quatro dimensões do capitalismo cognitivo

A revolução digital tornou a reprodução de objetos imateriais mais fácil, mais rápida, onipresente e quase de graça. Mas, como o economista italiano, Enzo Rullani, aponta, dentro do capitalismo cognitivo, "a lógica proprietária não desaparece, mas tem que se subordinar à lei de difusão." [CORSANI; RULLANI, 2000] Propriedade intelectual (dessa forma o rentismo) não é mais baseada no espaço e objetos, mas em tempo e velocidade. Além dos direitos autorais existem muitos outros modos de rentismo. Em seu livro *Economia della conoscenza,* Rullani escreve que os produtos cognitivos que são fáceis de reproduzir tem que começar um processo de difusão o mais rápido possível a fim de manter o controle sobre eles. Como uma tendência entrópica afeta qualquer produto cognitivo, não é recomendável investir em uma forma estática de rentismo baseado na propriedade. Mais especificamente, há uma rentismo produzido na multiplicação dos usos e um rentismo produzido sobre o monopólio de um segredo. Duas estratégias opostas: a primeira é recomendada para os produtos culturais como música, a segunda para as patentes. Rullani é inclinado a sugerir que a multiplicação livre é uma estratégia vital dentro do capitalismo cognitivo, já que valor do conhecimento é frágil e tende a declinar. *Commodities* imateriais (que povoam qualquer espaço espetacular, simbólico, afetivo, cognitivo) parecem sofrer de uma forte entropia de significado. No final da curva de difusão um destino banal está esperando para qualquer *meme*, especialmente no mercado emocional atual que constantemente tenta vender experiências únicas e exclusivas.

Para Rullani o valor de um conhecimento (extensivo a qualquer produto cognitivo, obra de arte, marca, informação) é dado pela composição de três direções: o valor de sua performance e aplicação (v); o número de suas multiplicações e réplicas (n); a taxa de partilha do valor entre as pessoas envolvidas no processo (p). O conhecimento é bem sucedido quando se torna autopropulsivo e impulsiona todos as três direções: 1) maximizando o valor, 2) multiplicando-se de forma eficaz, 3) partilhando o valor que é produzido. É claro que em um cenário dinâmico um compromisso entre as três forças é necessária, já que são alternativas e competitivas entre si. Se uma direção melhora, as outras pioram. O modelo de Rullani é fascinantemente, precisamente porque a propriedade intelectual já não tem um papel central na extração de mais-valor. Em outras palavras, o rentismo é aplicado estrategicamente e de forma dinâmica ao longo das três direções, juntamente a diferentes regimes de propriedade intelectual. O conhecimento é, portanto, projetado em um ciberespaço menos fictício, uma espécie de paisagem invisível onde a concorrência cognitiva deve ser descrita ao longo de novas coordenadas do espaço-tempo[10]. Rullani descreve seu modelo como 3D, mas na verdade é

10. Veja também a noção de compressão tempo-espaço em: David Harvey, The Condition of Postmodernity, Oxford: Basil Blackwell, 1989.

quadridimensional, uma vez que é executado especialmente ao longo do tempo.

O modelo dinâmico fornecido por Rullani é mais interessante do que, por exemplo, a noção rasa de Benkler de "produção social", mas ainda não é empregado pela crítica radical e pelo ativismo. O que está claro e é importante na sua perspectiva é que o material não pode ser substituído pelo imaterial, apesar da hipertrofia contemporânea de signos e entusiasmo digital. Há um engano geral sobre a economia cognitiva como um espaço autônomo e virtuoso. Pelo contrário, Rullani aponta que o conhecimento só existe através de vetores materiais. O ponto nodal é o atrito entre a reprodutibilidade livre do conhecimento e a não-reprodutibilidade do material. O imaterial gera valor apenas se concede significado a um processo material. Um CD de música, por exemplo, tem que ser produzido e consumido fisicamente. Nos precisamos de nosso corpo e, especialmente, de nosso tempo para produzir e consumir música. E quando o suporte CD é desmaterializado, graças à evolução das mídias digitais em redes P2P, o corpo do artista teve de estar envolvido em uma concorrência mais forte. Assim as mídias digitais estão dando vida a mais competição ou a mais cooperação? Uma boa questão para a atual crítica da Internet.

A taxonomia dos parasitas imateriais

A taxonomia do rentismo e seus parasitas é necessária para descrever detalhadamente o capitalismo cognitivo. Taxonomia não é meramente uma metáfora de como sistemas cognitivos tendem a se comportar como sistemas vivos[11]. Segundo Vercellone, uma forma específica de rentismo introduzida pelo capitalismo cognitivo é o "rentismo cognitivo" que é capturado pela propriedade intelectual, com patentes, direitos autorais e marcas registradas. Mais precisamente, Rullani contextualiza as novas formas de rentismo dentro de um cenário competitivo baseado na velocidade . Ele mostra como o rentismo pode ser extraído de forma dinâmica ao longo de micromonopólios móveis e temporários, ignorando os limites da propriedade intelectual.

A possibilidade do rentismo cognitivo foi estritamente determinada pelo substrato tecnológico. Tecnologias digitais abriram novos espaços de comunicação, socialização e cooperação que são apenas virtualmente "livres". A extração de mais-valor é generosamente canalizada ao longo da infraestrutura material necessária para sustentar a "segunda vida" imaterial. O "Rentismo tecnológico"[12] é o rentismo aplicado em infraestruturas de TICs, quando eles estabeleceram o monopólio da mídia, largura de banda, protocolos, padrões, *software* ou espaços virtuais (incluindo as recentes redes sociais: Myspace, Face-

11. Sobre sistemas vivos e sistemas cognitivos veja: Rullani, Economica della conoscenza, p. 363.

12. Por uma definição de tecnologias de infraestrutura, veja: Nicholas Carr, Does IT matter? Information Technology and the Corrosion of Competitive Advantage, Harvard Business School, 2004. Web: <www.nicholasgcarr.com/doesitmatter.html>: A distinção precisa ser feita entre tecnologias proprietárias e o que pode ser chamado de tencologias de infraestrutura. Tecnologias proprietárias podem pertencer, real ou efetivamente, a apenas uma companhia. Uma firma farmacêutica, por exemplo, pode ser titular de uma patente de um composto particular que serve de base para um grupo de drogas. […] Desde que continuem protegidas, tecnologias proprietárias podem ser fundadas por vantagens estratégias de longo período, permitindo às companhias colher lucros maiores que suas rivais. Tecnologias de infraestrutura, em contraste, oferecem muito mais valor quando compartilhadas do que quando usadas de forma

book, etc.) É composto por camadas diferentes: desde a materialidade do hardware e da eletricidade até a imaterialidade do *software* rodando num servidor, num *blog*, numa comunidade. O rentismo tecnológico é alimentado pelo consumo geral e a comunicação social, pelas redes P2P e pelo ativismo da Cultura Livre. O rentismo tecnológico é diferente do cognitivo, pois é baseado na exploração de espaços (materiais e imateriais) e não apenas conhecimento. De forma similar, a economia da atenção[13] pode ser descrita como um rentismo da atenção aplicado sobre os limitados recursos de tempo-espaço do consumidor. Na sociedade do espetáculo e da mídia generalizada e impregnada, a economia da atenção é, em grande medida, responsável pela valorização das mercadorias. O tempo de atenção dos consumidores é como um pedaço de terra escassa que é constantemente disputada. No final das contas, o rentismo tecnológico é uma grande e importante parte do metabolismo que sustenta o tecno-parasita.

É sabido como a nova economia tem sido basicamente uma desculpa para especulação sobre os mercados de ações. A bolha dos "ponto com" explorou uma espiral de valorização virtual canalizada através da internet e novos espaços de comunicação. Generalizando, todo o mundo das finanças é baseado no rentismo. *Financeirização* é precisamente o nome do rentismo que parasita as poupanças internas[14]. Hoje, mesmo os salários são diretamente escravizados pelo mesmo mecanismo: os trabalhadores são pagos em *stock options* e assim fatalmente cooptados pelo destino do dono do capital. Por fim, mesmo o conceito primordial de rentismo sobre a terra foi atualizado pelo capitalismo cognitivo. Como a relação entre underground artístico e shows de gentrificação, a especulação imobiliária está estritamente relacionada com o "capital simbólico coletivo" de um lugar físico (como definido por David Harvey em seu ensaio "The Art of Rent") [HARVEY, 2001]. Hoje tanto o capital simbólico histórico (como em Berlim ou Barcelona) quanto o capital simbólico artificial (como nas campanhas de marketing de Richard Florida)[15] são explorados pela especulação imobiliária em larga escala.

Todos estes tipos de rentismo são parasitas imateriais. O parasita é imaterial porque o rentismo é produzido de forma dinâmica ao longo da extensão virtual do espaço, tempo, comunicação, imaginação, desejo. O parasita é de fato material pois o valor é transmitido através de suportes físicos, tais como commodities no caso do rentismo cognitivo e do rentismo da atenção, infraestrutura dos meios de comunicação no caso do rentismo tecnológico, imobiliário, no caso da especulação sobre o capital simbólico, etc (apenas a especulação financeira é uma máquina completamente desmaterializada de valor). A consciência da dimensão parasitária da tecnologia deve inaugurar o declínio da velha cultura de mídia digitalista em favor de um novo culto distópico do tecnoparasita.

isolada. As características e a economia de tecnologias de infra-estrutura, seja ferrovias ou linhas telegráficas ou geradores de energia, tornam-se inevitável que sejam amplamente compartilhados - que passará a fazer parte da infra-estrutura de negócios em geral. [...] Nas primeiras fases de sua construção, entretanto, uma tecnologia de infra-estrutura pode ter a forma de um tecnologia proprietária. Enquanto o acesso à tecnologia é restrito - por meio de limitações físicas, direitos de propriedade intelectual, custos elevados, ou a falta de padrões - uma empresa pode usá-la para ganhar vantagens sobre os rivais. "

13. Veja: Herbert Simon, "Designing Organizations for an Information -Rich World", in M. Greenberger (ed.), Computers, Communication, and the Public Interest, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1971. See also: T. Davenport and J. Beck, The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business, Harvard Business School Press, 2001.

14. Veja: Christian Marazzi, Capitale e

A multidão bicéfala e a gramática de sabotagem

Muitas das subculturas e escolas políticas que surgiram em torno dos paradigmas do conhecimento e da rede (da Cultura Livre para a "classe criativa" e até mesmo muitas leituras radicais dessas posições) não reconhecem o capitalismo cognitivo como um cenário conflituoso e competitivo. Paolo Virno é um dos poucos autores a salientar a natureza "anfíbia" da multidão, que é cooperativa, assim como agressiva se não estiver lutando "dentro de si mesma."[16] A construção de uma rede autônoma não é imediata e fácil. Como Geert Lovink e Ned Rossiter colocaram: "Redes prosperam na diversidade e conflito (o notworking), não na unidade, e isso é o que a comunidade dos teóricos são incapazes de refletir sobre" [LOVINK; ROSSITER, 2005]. Lovink e Rossiter ressaltam que a cooperação e a inteligência coletiva tem os seus lados "acinzentados". A vida online é dominada especialmente pela passividade. O digitalismo em si pode ser descrito como uma sublimação do desejo coletivo por um espaço puro e, ao mesmo tempo como o cúmplice "cinzento" de uma mega-máquina parasitária. Uma nova teoria do negativo deve ser estabelecida em torno do elo político perdido da cultura digital: seu desengajamento da materialidade e de sua natureza não-cooperativa. Redes e cooperação nem sempre se encaixam. Geert Lovink e Christopher Spehr perguntam precisamente isso: quando é que as redes começam a não funcionar? Como as pessoas começam a não-cooperar? Liberdade de recusa e de não-trabalho são colocados por Lovink e Spehr como o próprio fundamento de qualquer colaboração (um eco da recusa ao trabalho Autonomista)[17].

"Livre não-cooperação" é a ontologia negativa da cooperação e pode fornecer o elo perdido que revela a relação com o parasita do consenso. Além disso, um novo direito e liberdade para sabotar devem ser incluídos dentro da noção de *não-cooperação* para também deixar claro o gesto individualista e privado do compartilhamento "ilegal" de arquivos. Ofuscado pela ideologia do livre, uma nova prática é necessária para ver claramente para além da tela. Se o gesto positivo de cooperação está saturado e digitalizado em um espaço neutro, apenas uma ferramenta afiada pode revelar os movimentos do parasita. Assim como o lucro tomou a forma impessoal do rentismo, seu efeito colateral é o anonimato da sabotagem. Já que o rentismo mudou as suas coordenadas de exploração, uma nova teoria do rentismo exige uma nova teoria da sabotagem antes de avançar para qualquer nova forma de organização. Que tipo de sabotagem está afetando a fábrica social? No capitalismo cognitivo a concorrência é dita para ser mais acirrada, mas pelas mesmas razões a sabotagem é mais fácil, já que a relação entre o imaterial (valor) e o material (mercadorias) é ainda mais frágil.

A multidão "acinzentada" de usuários on-line está aprendendo – ao longo do conflito imaterial / material – uma gramática simples de sa-

linguaggio, Roma: Derive Approdi, 2002. And: Randy Martin, Financialization of Daily Life, Philadelphia: Temple University Press, 2002.

15. Veja: Matteo Pasquinelli, "Immaterial Civil War", in Geert Lovink and Ned Rossiter, My Creativity Reader

16. Entre seus textos mais recentes: Paolo Virno, "Anthropology and Theory of Institutions", in Trasversal "Progressive Institutions", May 2007, Wien: Eipcp. Web:transform.eipcp.net/transversal/0407/virno/en. Veja também: Paolo Virno, "La multitud es ambivalente: es solidaria y es agresiva", interview, Pagina 12 (25 Sept. 2006), Buenos Aires, <www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/ 21-73518-2006-09-25.html>

17. Geert Lovink, "The Principles of Notworking", Inaugural speech, Hogeschool van Amsterdam, 2005. Veja também: Geert Lovink, "Out-Cooperating the Empire? Exchange with Christoph Spehr" in Geert Lovink and Ned Rossiter, My Creativity Reader.

botagem contra o capital e seus lucros concretos. Rotular como Cultura Livre o gesto desolado de baixar o último filme de Hollywood soa mais como ativismo de poltrona. Se a cultura radical é estabelecida ao longo de conflitos reais, uma pergunta franca é necessária: a "boa" pirataria digital produz conflito, ou simplesmente vende mais *hardware* e banda larga? »É a "boa" pirataria um perigo efetivo contra a acumulação real ou colabora com outros tipos de rentismo?« Paralelamente e graças a qualquer *common-nismo* digital, a acumulação ainda funciona. No entanto, no debate contemporâneo não há espaço para uma abordagem crítica ou uma tendência negativa. A densidade generalizada de redes digitais e o trabalho imaterial baseado nos computadores não supõem trazer qualquer contra-efeito. Talvez como Marx apontou em seus "Fragmentos sobre as máquinas," um maior domínio do maquinário (digital) pode trazer simplesmente uma entropia e desaceleração da acumulação capitalista. Isso significa uma economia parasitária mais densa e nebulosa. Uma dúvida terapêutica permanece aberta para um destino distópico: estará o capitalismo cognitivo simplesmente tendendo à desaceleração do capitalismo ao invés de cumprir com a auto-organização do *general intellect*?

» p. 31 - Sonho pirata ou realidade 2.0? «

Um ponto de ruptura da acumulação capitalista não é encontrado apenas no rentismo cognitivo das corporações de música e filme. A taxonomia prévia dos parasitas cognitivos mostrou como o rentismo simbólico e imaterial afeta diariamente a vida em diferentes níveis. As multidões das cidades globais estão começando agora a compreender a gentrificação e como lidar com o novo capital simbólico. Ballard em seu romance *Millennium People* profeticamente descreveu os tumultos originários dentro da classe média (não a classe trabalhadora!) e tendo como alvo instituições culturais de Londres, como o Teatro Nacional de Cinema. Menos ficcionalmente e menos violentamente novas tensões estão aumentando hoje no leste de Londres contra a renovação urbana na preparação dos Jogos Olímpicos de 2012. Nos últimos anos, em Barcelona uma grande mobilização vem lutando contra a gentrificação do ex-distrito industrial *Poble Nou* seguindo o plano 22@ para uma "sociedade baseada no conhecimento."[18] Da mesma forma, em Berlim Oriental o projeto Media Spree[19] está tentando atrair grandes empresas de mídia para uma área bastante conhecida por sua cultura *underground*. Assim, não é por acaso a saga kafkiana de Andrej Holm – um pesquisador acadêmico da Universidade Humboldt – que foi preso em julho de 2007 e acusado de terrorismo por causa de sua pesquisa em torno da gentrificação e ativismo radical na Alemanha[20]. Como a especulação imobiliária é uma das principais forças do capitalismo parasitário, estes tipos de lutas e suas conexões com a produção cultural são muito mais interessantes que qualquer agenda da Cultura Livre. A relação entre o capital simbólico e a valorização material é o sintoma de um fenômeno que os digitalistas não são capazes de rastrear e

18. Ver, <www.22barcelona.com> : "22@ Projeto Barcelona transformou 200 hectares de área industrial de Poblenou em um distrito inovador oferecendo espaços modernos para a concentração estratégicade intensas atividades baseadas no conhecimento. Esta iniciativa é também um projeto reforma urbana e um novo modelo de cidade que provê uma resposta aos desafios postos pela sociedade baseada no conhecimento.

19. Veja: <www.mediaspree.de>

20. Veja: <en.wikipedia.org/wiki/Andrej_Holm>

descrever. A constituição do comum autônomo e produtivo não passa pelas formas tradicionais de ativismo, e com certeza não será através de uma resistência apenas digital ou de compartilhamento de conhecimentos. O comum deve ser reconhecido como um espaço dinâmico e híbrido, que está constantemente configurado ao longo do atrito entre o material e o imaterial. Se o comum torna-se um espaço dinâmico, deve ser defendido de uma forma dinâmica. Devido à imaterialidade e ao anonimato do rentismo, a gramática da sabotagem tornou-se o *modus operandi* das multidões presas na sociedade em rede e no capitalismo cognitivo. A sabotagem é o único gesto possível especular ao rentismo – o único gesto possível para defender o comum.

Matteo Pasquinelli
Amsterdam, Janeiro 2008

Agradecimentos à Geert Lovink, Wietske Maas e Arianna Bove pelas preciosas sugestões.
O original deste texto pode ser baixada de:
<http://matteopasquinelli.com/>

Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. *La part maudite, Paris: Minuit, 1949*. Trans.: The Accursed Share, Vol. I, New York: Zone, 1988.

BENKLER, Yochai. The *Wealth of Networks: How social production transforms markets and freedom*. Yale University Press, 2006.

CARR, Nicholas. *Does IT matter? Information technology and the corrosion of competitive advantage*. Harvard Business School Press, 2004.

CRAMER, Florian. *Words made flesh: Code, culture, imagination, rotterdam*. Piet Zwart Institute, 2005.

DAVIS, Erik. Techgnosis*: Myth, magic, mysticism in the age of information*. London: Serpent's Tail, 1999.

HARDIE, Martin. "Change of the Century: Free Software and the Positive Possibility", Mute, 9, Jan. 2006. <www.metamute.org/en/Change-of-the-Century-Free-Software-and-the-Positive-Possibility>

HARDT, Michael and NEGRI, Antonio. *Multitude: War and democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin, 2004.

HARVEY, David. "The Art of Rent: Globabalization and the Commodification of Culture" in Spaces of Capital, New York: Routledge, 2001.

KELLY, Kevin. "God is the Machine", Wired, Dec. 2002, <www.wired.com/wired/archive/10.12>

KLEINER, Dmytri. "Copyfarleft and Copyjustright", Mute, 18 Jul. 2007. Web: <www.metamute.org/en/Copyfarleft-and-Copyjustright>
KLEINER, Dmytri and Richardson, Joanne (alias Anna Nimus). "Copyright, Copyleft & the
Creative Anti-Commons", Dec. 2006. subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/nimustext.html
LAZZARATO, Maurizio and NEGRI, Antonio. "Travail immatériel et subjectivité", in Futur Antérieur. n. 6, Summer 1991, Paris.
LESSIG, Lawrence. Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity, New York: Penguin, 2004.
LOVINK, Geert. "The Principles of Notworking", Amsterdam: Hogeschool van Amsterdam, 2005. <www.hva.nl/lectoraten/documenten/ol09-050224-lovink.pdf>
LOVINK, Geert and ROSSITER, Ned. "Dawn of the Organised Networks", Fiberculture 5, 2005. Web: journal.fibreculture.org/issue5/lovink_rossiter.html
LOVINK Geert and SPEHR, Christoph. "Out-Cooperating the Empire?" in: Lovink, Geert and
Rossiter, Ned (eds). MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007.
MARAZZI, Christian. Capitale e linguaggio: Dalla New Economy all'economia di guerra, Roma: Derive Approdi, 2002.
NEGRI, Antonio and VERCELLONE, Carlo. "Il rapporto capitale/lavoro nel capitalismo cognitivo", in Posse, "La classe a venire", Nov. 2007
PARIKKA, Jussi. "Contagion and Repetition: On the Viral Logic of Network Culture", Ephemera:
Theory and Politics in Organisation, volume 7(2): 2007.
ROSSITER, Ned. Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions, Rotterdam: NAi Publisher, Institute of Network Cultures, 2006.
RULLANI, Enzo. Economia della conoscenza: Creatività e valore nel capitalismo delle reti. Milano: Carocci, 2004.
TERRANOVA, Tiziana**.** Network Culture: Politics for the Information Age, London: Pluto Press, 2004.
VERCELLONE, Carlo. "La nuova articolazione salario, rendita, profitto nel capitalismo cognitivo", in Posse, "Potere Precario", 2006.
SERRES, Michel. Le parasite, Paris: Grasset, 1980. Trad.: The Parasite, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

ENTREVISTA COM RICHARD STALLMAN

Adriano Belisário

Para muitos, *copyleft* é um movimento revolucionário de partilha do conhecimento. Richard Stallman discorda. Para o principal difusor deste conceito, *copyleft* é tão somente uma técnica jurídica, direitos autorais e patentes são conceitos que nada possuem em comum e os trabalhos artísticos e culturais não devem necessariamente ser livres. Stallman é rigoroso com as palavras. Antes de conceder a entrevista, fez uma longa lista de exigências, incluindo pedidos veementes para evitar qualquer menção ao conceito de "propriedade intelectual" (uma vez que este não tem sentido, não deve ser utilizado – segundo sua lógica[1]) e exercer a rígida distinção entre "Open Source" e "Free Software" ou "GNU" e "Linux".

»"Você promete fazer estas distinções naquilo que você publica?"«, questionou, antes de responder as perguntas enviadas por e-mail, em 2011. "Infelizmente, encontrei jornalistas que disseram coisas como 'Eu entendi', e então depois voltaram atrás e disseram: 'Eu apenas disse que entendi, eu nunca prometi'", completou. Nesta entrevista, Stallman reafirma que as críticas ao sistema de patentes e direito autoral não devem ser feitas em conjunto, ao contrário da posição do Partido Pirata Internacional, por exemplo. Além dos piratas, o criador da Fundação do Software Livre fala ainda sobre o Google, a Microsoft, Creative Commons e *hardwares* abertos.

1. A rejeição completa do termo é justificada por Stallman no artigo "Você disse Propriedade Intelectual? É uma Miragem Sedutora", disponível em <http://www.gnu.org/philosophy/not-ipr.pt-br.html>

Muitas vezes, você enfatiza que as discussões sobre patentes e direitos autorais devem ser feitas separadamente, pois cada uma delas possui aplicações jurídicas e práticas distintas. Mas ambas não estariam sustentadas pela mesma premissa de que é possível manter monopólios sobre as criações da mente humana (a chamada "propriedade intelectual") ou mesmo sobre os códigos da natureza, como no caso das biopatentes?

Isto é o que nossos adversários gostariam que acreditássemos. Nenhuma lei específica (nem de *copyright*, nem de patentes) exige qualquer posicionamento sobre algo tão amplo como "criações da mente humana". Uma pessoa pode ser a favor da lei de *copyright* sem endossar "monopólios para criações da mente humana" em geral. Na verdade, as bases históricas destas leis foram outras coisas.

A base das patentes está na prática medieval dos monopólios garantidos pelo rei – eu acho que todos estes monopólios eram chamados de patentes na Inglaterra. O rei poderia conceder um monopólio sobre qualquer tipo de atividade. Acho que foi em 1600 que isto foi reduzido e limitado às novas invenções. Nos séculos XVI e XVII, patentes foram concedidas na Inglaterra para a impressão de textos como a Bíblia e livros de oração, mesmo quando eles não eram novos. Estas patentes de impressão foram um sistema distinto do *copyright*, que também existia na época, mas elas foram aplicadas a trabalhos que não possuíam direitos autorais.

O *copyright* foi instituído na Inglaterra em 1553 como um sistema de censura. Uma editora deveria pedir permissão para imprimir um livro e ela era dada na forma de um monopólio perpétuo. A ideia errônea de que o *copyright* e as patentes refletem algum princípio geral de que "as criações da mente humana podem ser propriedades" é precisamente o porquê devemos rejeitar o termo "propriedade intelectual". Este princípio, além de não-existente, nem mesmo comportaria todas as leis da chamada "propriedade intelectual".

Esta não é a posição oficial dos 184 países que compõem a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI).

Para ser membro da OMPI, eu não acho que se exija dos países alguma posição sobre o fato de as leis de *copyright* e patentes terem algo em comum. Mas vamos imaginar que todos estes países tenham uma declaração de que as leis de *copyright* e patentes são fundamentalmente assuntos similares e devem ser feitas políticas para ambos juntos. E daí? Seria uma falsa alegação e uma decisão tola, provavelmente resultando em más políticas.

A lei de marcas não tem nada a ver com "criações da mente humana". Eu posso iniciar uma empresa chamada "Stallman Office" para vender suprimentos de escritório e tornar este nome uma marca registrada. Onde está a criação da mente humana? Nos Estados Unidos, genes naturais podem ser patenteados depois de purificados. Isto é justificado pelo fato de que estes genes não existem na natureza, mas isto dificilmente os torna "criações da mente humana". Em algumas partes dos Estados Unidos, uma pessoa tem direitos de publicidade que concernem aos seus usos em propagandas comerciais. Isto não envolve criações da mente humana a menos que você force o conceito para além de seu contorno.

Muitas vezes, os defensores do Creative Commons se definem como herdeiros do movimento *copyleft*. Qual sua posição sobre isto?

Copyleft não é um movimento. *Copyleft* é uma técnica legal que inventei para escrever um tipo específico de licença livre, que defende a liberdade para todos os usuários em todas as versões de um trabalho. Das seis licenças Creative Commons, apenas uma é *copyleft*: CC-BY-SA[2]. Existe outra que é uma licença livre, mas não é copyleft: CC-BY[3]. As demais não são licenças livres.

Acho que todas as seis licenças Creative Commons são aceitáveis para uso em trabalhos artísticos porque não acredito que estes devem ser livres. Minha visão é que devem ser compartilháveis: as pessoas devem ter a liberdade de redistribuir cópias exatas não-comercialmente. Qualquer licença Creative Commons irá tornar o trabalho compartilhável, mas apenas uma delas é uma licença *copyleft*.

Você não acredita que os bens culturais deveriam ser livres para serem recombinados?

Remix significa pegar partes de vários trabalhos para fazer um novo que não é muito similar a qualquer uma das obras originais. Simplesmente, eu acho que o remix deveria ser legal. Mas eu estabeleço uma distinção entre um remix e uma versão modificada de um trabalho específico.

Na sua opinião, como a arquitetura da rede na Internet irá reagir às crescentes tentativas de intervenção e controle por parte dos governos e corporações?

Felizmente, eu não sei a resposta. Eu não posso ver o futuro porque ele depende de você. Tudo que sei é que precisamos lutar duro agora. Precisamos reconhecer as desculpas que atacam nossas liberdades: "prevenir o terrorismo", "proteger as crianças" ou "parar os piratas". Devemos rejeitar medidas propostas para estes objetivos que atropelam nossas liberdades.

Mas além dos códigos legais e dos *softwares*, existem as estruturas físicas da Internet e sua governança, que tiveram poucos avanços no sentido de reconhecer as liberdades de seus usuários. Você acredita que iniciativas como a criação de *hardwares* livres tenham algum papel nisto?

Software livre é uma questão importante porque é factível copiar e modificar programas de computador. Então, a questão de saber quais usuários estão habilitados a fazer isto é uma questão com efeitos práticos. *Hardware* livre é um assunto importante nos casos onde é possível copiar e modificar o *hardware*. Isto não inclui as peças dos computadores, no presente. Se um dia fizermos nossos próprios computadores através de impressoras 3D, designs livres para eles serão uma necessidade política, assim como o *software* livre é hoje.

2. BY-SA é uma licença do Creative Commons, que permite o livre compartilhamento e a criação de obras derivadas, desde que cite o crédito ao autor original e mantenha o uso desta mesma licença.

3. Creative Commons BY é uma licença que permite o livre compartilhamento e a criação de obras derivadas, desde que mantenha o crédito ao autor original.

Você vê alguma relação entre as práticas de pirataria em sentido amplo e a propriedade privada?

A relação é direta: piratas atacam navios para adquirir propriedade. Mas o que isso tem a ver com programas de computador ou com arte? Talvez você esteja repetindo a propaganda das corporações que querem punir as pessoas por compartilhar cópias. Elas chamam estas pessoas que compartilham de "piratas" como uma maneira de denegri-los. O objetivo destas corporações é mau: compartilhar é bom, então atacar o compartilhamento é ruim. O compartilhamento deveria ser legalizado.

Por favor, não repita a propaganda deles: não chame as pessoas que compartilham de piratas. Não há conflito entre compartilhamento e propriedade privada. Sua cópia de um trabalho deve ser sua propriedade e, se você faz outra cópia e me dá, então será minha propriedade. É fácil ver como reconciliar o compartilhamento com a lei de *copyright*: reduzir o poder do segundo através da legalização do primeiro. Os piratas no mar eram ladrões violentos e assassinos. Eles não tinham as hierarquias fixas que as nações da época tinham, então eles eram mais livres do que os súditos do rei. Mas não acredito que isto desculpe o resto do que eles fizeram. Felizmente, as pessoas que usam programas de compartilhamento não são muito parecidas com piratas. Eu não tenho medo destas pessoas se tornarem violentas.

Em geral, eu sou a favor da propriedade privada para objetos físicos. Eu tenho centenas de livros e acho inteiramente legítimo que os possua. Eu não trato os direitos de propriedade como princípios sagrados. Eles são simplesmente um sistema social. E são bons porque seus resultados são frequentemente bons. Mas há casos em que o direito de propriedade resultará em danos à sociedade, então devemos fazer exceções a eles. Por exemplo, quando muitas pessoas estão desabrigadas, talvez seja necessário exigir dos proprietários de casas que abriguem alguns deles.

E o que acha dos Partidos Piratas e seus propósitos?

Cada Partido Pirata possui um programa, então tudo que posso dizer é que concordo com eles em geral. Eles se chamam "piratas" para tomar para si a propaganda do inimigo e torná-la um símbolo de desafio, muito como os Novos Ingleses[4] fizeram em 1776 chamando a si mesmo de "yankees" e mais recentemente os homossexuais que adotaram orgulhosamente a bandeira "queer". »Eu não estou seguro de que isto irá funcionar, mas não sou contra isto.«

» p. 160 - Sobre arte livre e cultura livre «

Qual sua opinião sobre o Google? Pessoalmente, utiliza os serviços desta empresa?

Existem muitos serviços do Google. A maior parte deles eu nunca sequer ouvi falar. Em geral, a única coisa que posso dizer sobre eles é que muitos (talvez todos) tentam instalar programas Javascript proprietários no navegador do usuário. Para evitar rodar estes programas,

4. Nova Inglaterra (New England) é uma região do nordeste dos Estados Unidos, onde iniciou a ocupação inglesa na América do Norte.

você deve desabilitar o Javascript. Alguns serviços do Google são utilizáveis mesmo assim, já outros não. Uma vez que a distribuição de programas proprietários nega a liberdade dos usuários, o Google deveria tornar livres estes programas em Javascript[5]. Eu uso ocasionalmente a busca do Google e o Google Mapas. Eu os uso de vários computadores, todos utilizados por outras pessoas e jamais me identifico. Deste modo, o Google não sabe quem eu sou ou que todas aquelas requisições partem da mesma pessoa.

A Microsoft recentemente lançou um vídeo que trata das relações entre a empresa e o sistema Linux. O fato de não terem mencionado o projeto GNU é sintomático?

A Microsoft distribui programas proprietários que negam a liberdade de seus usuários. E também faz coisas piores, como quando se organiza para ensinar Windows aos estudantes argentinos, através do programa Condenar a Maldad[6]. Comparado a isto, negar os créditos ao desenvolvimento do sistema GNU (chamando-o de Linux) é um erro menor. Mas eles estão relacionados. A Microsoft tem uma razão estratégica para não mencionar o GNU: porque suas ideias de liberdade são ideias que podem motivar as pessoas a resistirem. A visão “pragmática” associada ao nome “Linux” não fornece uma razão para a luta. Assim, serve ao propósito de direcionar a atenção em direção ao Linux e longe do GNU – ou longe dos programas livres e em direção ao “open source”.

Como você vê esta aproximação? E as contribuições da Microsoft código do GNU/Linux?

Eu não sei nada sobre isso. Ao avaliar a importância de qualquer contribuição em particular, eu tentaria fazer isto sem levar em conta de onde ela vem, mas eu ficaria muito surpreso que as contribuições da Microsoft tenham adicionado qualquer recurso importante para aquilo que conseguimos fazer no mundo livre. Eu imagino, sim, que elas são projetadas de alguma forma para encorajar mais o uso de Windows, mas isto é apenas um palpite. O que quer que sejam estas contribuições, elas dificilmente superam os danos causados pelo Windows.

Na sua opinião, as práticas de financiamento colaborativo estão sendo efetivamente usadas para fortalecer o desenvolvimento de *software l*ivre?

Esta é uma boa pergunta, mas eu não sei a resposta.

5. JavaScript é uma linguagem de programação

6. “Condenar a Maldad” é o termo cunhado por Stallman para se referir ao programa argentino de inclusão digital “Conectar Igualdad”, feito em parceria com a Microsoft.

SOBRE GUERRILHAS E CÓPIAS

Adriano Belisário

Mais do que mera disputa por direitos de cópia, Copyfight remete a uma batalha entre diferentes noções de autoria e propriedade. A chamada "crise contemporânea da propriedade intelectual" revela nada mais que a farsa desta forma de apropriação privada e a incapacidade de se sustentar um regime artificial de controle de bens imateriais frente às crescentes possibilidades de produções de relações e espaços comuns e autônomos. »Copyfight trata da desobediência civil frente a estes monopólios sobre a cultura e o conhecimento técnico.« Como veremos, não foi sem conflitos que os dispositivos institucionais de garantia da "propriedade intelectual" foram instituídos e são mantidos até hoje.

Tal crise da "propriedade intelectual" ou dos direitos autorais não se resume a um fato conjuntural, decorrente das transformações operadas pela Internet e a comunicação eletrônica em redes, mas apenas atualiza uma disputa histórica entre diferentes maneiras de se organizar a vida. Não importa aqui realizar uma genealogia ou uma análise completa sobre o tema, mas atravessar diferentes fatos e perspectivas para uma aproximação com a disputa a qual se refere o copyfight. Não se trata de formular novas teorias ou modelos de negócio, mas de experimentar e trazer à tona outras formas de percepção e de ação sobre a realidade social.

Guerrilhas cotidianas

O conhecimento e a informação são campos de batalhas. Por um lado, instituições e grupos hegemônicos os encaram como propriedades privadas. Por outro, há um movimento resiliente que defende as produções da mente humana como bens comuns a toda humanidade. Combi-

nadas em diferentes contextos históricos, estas duas tensões produzem diferentes dispositivos e abordagens sobre a cultura e a tecnologia, em uma gama de matizes que supera em muito o binarismo “copyright X copyleft”. Em grande parte, esta tensão permanente ocorre pela própria inconsistência deste conceito, supostamente fundamentado a partir do paradoxo de garantir direitos de propriedade exclusiva (leia-se: de exclusão) sobre o conhecimento e a cultura, que por sua vez não só podem, mas naturalmente tendem ao compartilhamento. Qualquer produção da mente humana esforça-se por perseverar sua existência através da difusão entre indivíduos. A informação quer ser livre. O único modo de transformar a posse de uma ideia ou da expressão da mesma em propriedade privada absoluta e exclusiva é simplesmente não a comunicando. Neste sentido, cabe o questionamento à posição que afirma que as obras devem ser protegidas pelo direito autoral. De quem deve-se proteger os trabalhos intelectuais? O pior pesadelo dos criadores e da indústria cultural não é a pirataria, mas o esquecimento completo de seus trabalhos. Uma obra morta é um livro sem leitor, não sem autor.

O exercício de um monopólio sobre um “bem imaterial” ainda implica necessariamente a diminuição do direito à propriedade de outro a certo bem material, cerceando seus arranjos possíveis. O detentor dos direitos autorais de uma letra e uma melodia pode virtualmente impedir um artista de controlar seu próprio corpo e seus próprios instrumentos de modo que reproduza tal música. Do mesmo modo, as produções técnicas possíveis são limitadas pelas patentes. Mesmo que se tenha propriedade às ferramentas e aos recursos materiais para se reproduzir certa invenção, isto pode não ser legalmente permitido se o invento for cerceado por direitos de patentes. Atualmente, quase todos arranjos possíveis de (re)produção técnica e cultural são cerceados e monopolizados graças a estas regulações do Estado, que por sua vez é fortemente influenciado pelo mercado. Não se trata aqui de uma única ideologia, mas de diferentes políticas que variam de acordo com o contexto cultural e econômica do período. As defesas dos pontos de vistas em relação ao falso conceito de “propriedade intelectual” historicamente se deram menos por convicções ideológicas do que por contingências econômicas e políticas do momento. Vejamos, por exemplo, o caso dos Estados Unidos, hoje o grande paladino da “propriedade intelectual” no mundo.

“Outra nação de piratas, que começou de forma similar a Sealand, é o Estados Unidos da América. Durante a revolução industrial do século XIX, os “pais fundadores” deram prosseguimento a uma política de contrafacção das invenções europeias, ignorando patentes globais e roubando propriedade intelectual no atacado. “A falta de aplicação das leis de propriedade intelectual foi o primeiro motor do milagre econômico americano”, escreveu Doron S. Ben-Atar em “Trade Secrets”. “Os Estados Unidos empregou conhecimento pirateado para se industria-

lizar". Americanos eram tão conhecidos como contra-bandistas que os europeus começaram a se referir a eles com a palavra holandesa "janke", então gíria para piratas, que hoje é pronunciado "ianque", descreve Matt Mason, autor do "The Pirate Dilemma".

No livro Cultura Livre, Lawrence Lessig reconhece como a indústria do entretenimento norte-americana também estabeleceu sua hegemonia após uma série de "atentados à propriedade". Empresas como a Fox surgiram da fuga em massa de profissionais do cinema para a Califórnia, no início do século XX, para escapar do controle de Thomas Edison, dono das patentes do cinematógrafo. A Companhia criada por Edison (Motion Pictures Patents Company) tornou-se famosa por confiscar equipamentos e suspender o fornecimento de produtos a cinemas que exibiam filmes não-autorizados. Alguns realizadores independentes resistiram, como William Fox, que rumou com outros à região hoje conhecida como Hollywood para poder piratear livremente a invenção de Thomas Edison. Do mesmo modo, Lessig aponta casos semelhantes na indústria fonográfica, rádio e TV a cabo. Hoje, estas mesmas empresas são as principais lobbistas para a implementação de mecanismos jurídicos mais duros de "proteção à propriedade intelectual", apoiando recentemente iniciativas de regulação e controle global bastante controversas, como o PIPA, SOPA, ACTA[1]. Nacionalmente, é possível ainda observar reflexos de medidas como esta na atual proposta de Reforma da Lei de Direito Autoral do governo Dilma Rousseff, que permite a remoção sem ordem judicial de conteúdos publicados na Internet sem autorização dos detentores da "propriedade intelectual".

O conflito colocado aqui em foco manifesta-se também no campo das propriedades industriais. No caso das patentes, é crítico o avanço ilimitado da propriedade privada sobre medicamentos e mesmo a vida, através da apropriação privada de recursos genéticos da natureza e do corpo humano. Por outro lado, nota-se também um movimento crescente de práticas e tecnologias baseadas na lógica do Faça-Você-Mesmo ou Faça-Com-Os-Outros, bem como de defensores de mecanismos que permitam mais concorrência entre as empresas, como no caso dos medicamentos genéricos e de propostas liberais de reforma do sistema de patentes. As patentes individualmente garantem apenas monopólios sobre determinadas técnicas e não raro se tornam empecilhos, não incentivos à pesquisa científica. No casos dos patenteamento genético, por exemplo, a patente não serve como um estímulo à inovação, uma vez que o código genético não é uma invenção humana. Deste modo, as patentes são utilizadas para impedir a realização de novos testes com tal gene e, de modo geral, frear o desenvolvimento do conhecimento científico para maximizar ganhos particulares. Segundo matéria publicada no New York Times em 2007, um teste para câncer de mama poderia passar de mil a três mil dólares, por conta do valor imposto pelo detentor da patente do gene. Devido a um entendimento

1. O Acordo Comercial Anticontrafação (ACTA) é um tratado internacional que busca reduzir a pirataria no âmbito das patentes e dos direitos autorais. O Acordo encontra não foi adotado globalmente devido aos enormes prejuízos que traria às nações mais pobres. Já o Ato contra a Pirataria Online (SOPA) e o Ato de Prevenção de Ameaças Online Reais à Criatividade Econômica e Roubo de Propriedade Intelectual (PIPA) são projetos de lei norte-americanos que ampliavam os mecanismos de censura e controle da informação na Internet para privilegiar os detentores de "propriedade intelectual", como as grandes empresas e associações da indústria do entretenimento. Após grande mobilização internacional, os projetos foram engavetados. Importante notar que também foram contra o projeto grandes empresas, mais adaptadas ao capitalismo do século XXI (Google, Facebook, Twitter, Yahoo, Amazon), ao lado

do departamento norte-americano responsável pela emissão de patentes de decisões da Suprema Corte, cerca de um quinto dos genes do corpo humano estariam então patenteados por empresas privadas.

da sociedade civil. Porém, ao contrário desta, o interesse das corporações não passa pela defesa de bens comuns, mas antes à manutenção de novas formas de apropriação privada da cultura e do conhecimento.

Fora dos campos jurídicos, há ainda a batalha retórica da publicidade e da indústria do entretenimento, que associa entre a gratuidade de trocas na rede e um prejuízo à cadeia produtiva da cultura e difunde um paradigma individualista de produção de cultura e conhecimento. Com isto, pretende-se disseminar uma perspectiva moral que vincula o livre compartilhamento ao roubo. A partir desta noção equivocada de "propriedade intelectual" como um bem privado, atribui-se à pirataria supostos prejuízos aos "criadores" e assume-se a premissa absurda que sustenta que cada cópia pirateada é uma venda a menos realizada. Assim, a manipulação de dados tornou-se uma prática frequente, criticada até mesmo pelo próprio Escritório Geral de Contabilidade dos Estados Unidos. Criado em 1921, o U.S. Government Accountability Office(U.S. GAO) tem o objetivo de realizar as funções de contabilidade e auditoria das contas do governo. Em relatório, o órgão reconheceu que as estatísticas de prejuízos por infrações à propriedade intelectual são divulgadas sem o devidor rigor metodológico de cálculo.

"Três conhecidas estimativas do governo norte-americano sobre os prejuízos econômicos resultante da contrafaccção não podem ser justificadas devido à ausência de uma base de estudos. Geralmente, o caráter ilícito da contrafacção e pirataria torna difícil estimar o impacto econômico das infrações à propriedade intelectual, então alguns pressupostos devem ser utilizados para compensar a falta de dados. Esforços para estimar as perdas implicam em premissas, como a taxa de consumidores que substituiriam seus produtos pirateados pelos legítimos, que podem ter um enorme impacto nos resultados estimados. Por conta das diferenças significativas nos tipos de contrafação e pirataria, nenhum método único pode ser usado para desenvolver estimativas. Cada método tem limitações e a maioria dos especialistas observaram que é difícil, se não impossível, quantificar o impacto na economia como um todo".

Por fim, ao lado de tais mecanismos jurídicos e retóricos de expansão da "propriedade intelectual", surgem também dispositivos e arranjos tecnológicos de controle, em especial no que diz respeito ao copyright. Tais práticas são destinadas a assegurar o monopólio de poucas empresas e instituições, ainda que para isto tenha que se sacrificar a liberdade e o bem estar de muitos, através da produção de equipamentos com obsolescência programada, as dificuldades impostas à adoção de formatos abertos que garantam a interoperabilidade entre diferentes marcas ou mesmo a ou implementação de "travas eletrônicas", ou a centralização do fornecimento de conteúdos através de uma fidelização obrigatória, como no caso dos produtos da Apple ou como o Digital Rights Management (DRM). Mantido por empresas como Sony, Ama-

zon, Apple, Microsoft, AOL e BBC, o mecanismo impede a realização de cópias dos produtos nos quais está instalado, mesmo que o equipamento eletrônico possua esta funcionalidade e a reprodução seja sem fins comerciais. Apesar do DRM ser facilmente burlável, outras formas de impedir o livre fluxo de informações surgem cotidianamente. Atualmente, é comum provedores de acesso à internet praticam traffic shaping para diminuir a banda de Internet disponível para aplicações P2P ou protocolos como torrents. E mecanismos de buscas como o Google já censuram resultados diretamente relacionados ao download de conteúdos monopolizados por grandes empresas de entretenimento.

É no seio desta guerrilha cotidiana em múltiplos fronts que copyfight surge como um fluxo crítico. Trata-se aqui de antropofagizar a cultura hacker e a tecnologia em nome da autonomia e livre circulação do conhecimento. Neste sentido, a desobediência civil, a criação de plataformas de comunicação em código-aberto, a radicalização da apropriação tecnológica e da democratização da comunicação, o desenvolvimento de redes federadas e sistemas de comunicação eletrônica independentes e locais desempenham papéis fundamentais de resistência aos mecanismos de vigilância e sistemas de restrição ao acesso à informação. Ao mesmo tempo, tais iniciativas demonstram na prática outras possibilidades de relação inter-individual e mesmo com o mundo, passíveis de serem replicadas futuramente. Mas antes de dar o passo a frente, vejamos brevemente como o sistema hegemônico de "propriedade intelectual" estabeleceu seu poder global.

A farsa da "propriedade intelectual"

Desde a Antiguidade, questões relativas à autoria, remuneração e reproduções não-autorizadas são discutidas. Segundo relatos atribuídos a Phylarcus, historiador grego do século III A.C, os habitantes da ilha de Sybaris criaram uma lei que conferia direitos exclusivos de reprodução aos inventores de pratos culinários destacados. Conhecida por sua luxúria, a sociedade sibrata não só assegurava a estes artistas todos os lucros provenientes da comercialização de seu prato, como também proibia qualquer outro cozinheiro de prepará-lo durante um ano. Outro caso diz respeito a Hermodorus, discípulo de Platão que transcreveu aulas de seu mestre e as comercializou na Sicília sem sua autorização. Posteriormente, sua atitude foi severamente condenada por ilustres pensadores. Hoje, no entanto, suas reproduções piratas podem ser vista como um serviço à humanidade.

> Por suas ações não constituirem plágios e ele [Hermodorus] nunca ter passado o trabalho como sendo seu, elas estranhamente assemelham-se aos "bootlegs" [gravações não-au-

torizadas de shows e espetáculos] que aflingem a indústria do áudio. A história também ecoa a alegação dos bootlegers modernos de que prestam um serviço à humanidade porque, sem as cópias piratas de Hermodorus, muitas da falas de Platão teriam se perdido. Em muitos casos, elas foram as únicas que sobreviveram[2]

No entanto, o questionamento sobre a moralidade de reproduções não-autorizadas e a criação de mecanismos de recompensa temporários não implicam no reconhecimento de uma propriedade natural do homem sobre suas ideias. O nascimento da chamada "propriedade intelecutal" como dispositivo jurídico e retórico apóia-se antes no direito de cópia, não no direito autoral. Somente ao final do século XVIII com a Revolução Francesa, ganha força o discurso engajado nos aspectos morais do copyright, dando mais destaque à figura e aos direitos do autor. Neste momento, concebe-se a forma seminal do arcabouço conceitual no qual se desenvolverá o sistema de direito autoral posteriormente. A clássica distinção hilemórfica entre forma e conteúdo é resgatada aqui para justificar o estabelecimento destes regimes de propriedade intelectual. Através de um verdadeiro malabarismo retórico, defende-se que as ideias em si não podem ser cerceadas em propriedades privados, porém suas expressões originais, sim.

Por sua vez, esta propriedade se efetuaria em duas dimensões: através dos direitos morais e patrimoniais, sendo o primeiro inalienável. Ou seja, a autoria individual torna-se obrigatória e indissociável da produção sociocultural. Esta já não é mais entendida como um fluxo coletivo, como nas culturas orais, mas como uma soma de produções individuais. Kant foi um dos grandes construtores deste paradigma individualista que sustenta a noção de "propriedade intelectual", chegando até mesmo a escrever um texto chamado "Da ilegitimidade das publicações piratas". Mas muito antes disto o direito sobre a cópia (copyright) já era um conhecido mecanismo de controle da informação e censura na sociedade, principalmente através do controle direto sobre as prensas tipográficask.

Já em 1009, a China adotava este mecanismo como uma forma de censura prévia, uma vez que dominou a produção do papel séculos antes do Ocidente. Segundo o jurista William P. Alford, "o Imperador Zhenzong ordenou que editores deveriam submeter seus trabalhos a oficiais locais para revisão antes da publicação e registro". A medida foi tomada pois o Imperador estaria preocupado com a proliferação de materiais impressos indesejados. Aos desobedientes, restava a destruição de suas máquinas de trabalho. Foi somente no século XV, o mesmo da morte de Johannes Gutenberg, que a Corte de Veneza inaugurou o controle do uso das prensas tipográficas na Europa, através de mecanismos de privilégios exclusivos concedidos a editores e

2. Trecho do historiador grego Phylarchus reproduzido no livro "Intellectual Property And Information Control - Philosophical Foundations And Contemporary Issues" de Adam D. Moore.

autores, ainda que em menor número aos segundos. Sem critérios claros e universais para gerir estes direitos de uso, o Senado de Veneza suspendeu todos os privilégios em 1517 e começou a elaborar novas bases para o sistema. Aos poucos, as instituições ali formadas foram incorporadas em outros governos, assumindo diferentes características, mas sem abrir a mão da estratégia de concessão de privilégios sobre as prensas como um mecanismo de controle prévio político e cultural. Mesmo assim, a difusão do uso das prensas móveis não pôde ser contida e acarretou diversas mudanças no pensamento da época, influenciando inclusive a Reforma Protestante. Tais transformações obrigaram os governantes a rever o sistema de privilégios e elaborar novas formas de controle cultural.

A transição entre o "Licensing Act" (1622) e o "Estatuto de Anne" (1709) na Inglaterra exemplifica esta mudança entre a visão monarquista de regulação dos bens imateriais, exercida através do controle prévio e privilégios, e outra "moderna" onde esta ocorre através das leis de mercado e da naturalização da "propriedade intelectual". Tal como o sistema veneziano, o primeiro é baseado na autoridade da Coroa de realizar o licenciamento prévio e censurar trabalhos considerados perigosos. A legislação inglesa do século XVI protegia apenas o editor, que comprava os direitos sobre a reprodução dos manuscritos e podia vendê-lo. De acordo com o Licensing Act, antes de serem distribuídos, todos os livros deveriam ser previamente licenciados na Stationers Company, grupo criado em 1403 que exerceu o monopólio sobre a imprensa até a publicação do Estatuto de Anne.

Neste contexto, os autores não eram vistos como proprietários, sendo a remuneração por seu trabalho intelectual feita através de honorários. Do mesmo modo, praticamente inexistia a noção de cópia privada ou reprodução sem fins lucrativos. Por conta dos altos custos de obtenção das máquinas tipográficas, somente editores comerciais eram capazes de realizar cópias dos materiais.

Esta prática intensiva do monopólio sobre a impressão das obras se mostrou desvantajosa até mesmo do ponto de vista mercadológico. Cresceram as críticas às práticas da Stationers Company e o Licensing Act foi suspenso antes de sua renovação, em 1693, para que uma nova base legal para o tema fosse elaborada. Em 1710, o Estatuto de Anne saiu como uma resposta dos palácios reais para o problema colocado à época. Seus feitos mais importantes foram abolir o monopólio centralizado da Stationers Company, pulverizando-o em outras iniciativas, e estabelecer um prazo claro para o exercício de propriedade intelectual sobre alguma obra. A partir de então, após 14 anos de monopólio de editores, a obra voltava a ser dos autores, que poderiam então renovar sua propriedade por mais 14 anos. Agora, não mais a autoridade do poder monárquico, mas as leis de mercado é que passam a regular os trabalhos culturais (já devidamente

travestidos de propriedades individuais) que podem ser publicados, distribuídos e consumidos.

Anos depois, o iluminista Thomas Jefferson introduziria as leis de propriedade intelectual nos Estados Unidos, através do Patent Act (1793). Segundo ele, a "propriedade intelectual" era necessária para que o autor tivesse exclusividade sobre sua criação durante certo tempo e, assim, pudesse explorar comercialmente o seu invento. Porém, ele não reconhecia a propriedade intelectual como um direito natural do indivíduo, de modo que este tempo não poderia ser longo demais para não prejudicar o próprio acesso ao conteúdo e a circulação da informação, fortalecendo o enriquecimento cultural da sociedade, tido como o fim último daquele mecanismo. Deste modo, após determinado período, a obra teria que voltar a ser livre para ser reproduzida ou até mesmo comercializada. A perspectiva de Thomas Jefferson contrasta a postura de outros pensadores conterrâneos, como o anarcoindividualista Lysander Spooner. Para este, a "propriedade intelectual" não só era um direito natural, como era um tipo de propriedade indistinta daquela sobre bens materiais e, como tal, deveria ser perpétua. Dentre a postura "equilibrada" de Thomas Jefferson e o radicalismo de Spooner, os regimes internacionais de poder seguiram o caminho do segundo e progressivamente dilataram o período de vigência da "propriedade intelectual", em especial por conta do lobby da indústria do entretenimento ao longo do século XX, interessada em não deixar suas obras cairem em domínio público. No Brasil, por exemplo, o prazo atual dos monopólios na área dos direitos autorais é de 70 anosapósa morte do autor, pondo por terra o argumento que defende a "propriedade intelectual" em função da remuneração de uma suposta "classe criadora".

Principais responsáveis pela globalização destes monopólios tecno-culturais, os regimes internacionais estáveis de propriedade intelectual nascem no século XIX como um pequeno clube de investidores, onde os países ricos eram protagonistas de todas negociações. Com o fim da II Guerra Mundial, observa-se os primeiros sinais de mudança neste quadro. À medida que mais países participavam das negociações, aumentava a divergência quanto à validade e aos objetivos de certos mecanismos de proteção a bens imateriais.

> Daí surge uma disputa entre duas formas contrárias de entender o regime: de um lado, o grupo dos países ricos, insistindo nas suas posições originais e fundamentais, de que a instituição da propriedade intelectual serve ao propósito de fornecer os instrumentos necessários para o sucesso das políticas públicas de estímulo ao desenvolvimento; de outro lado, os países carentes e sujeitos às regras previamente estipuladas pelo outro grupo, alegando que o regime era o principal instrumento de manutenção das desigualdades.

Reconhece a pesquisadora Marisa Gandelman, diretora da União Brasileira dos Compositores, órgão ligado ao Escritório de Central de Arrecadação de Direitos Autorais (ECAD).

Interessante observar que a questionável unificação dos direitos autorais e do sistema de patentes industriais ocorre antes disto, no final do século XIX com a criação dos Escritórios Internacionais Unidos Para a Proteção da Propriedade Intelectual (United International Bureaux for the Protection of Intellectual Property - BIRPI), em 1893, para gerir a Convenção de Berna para Proteção de Trabalhos Literários e Artísticos (1886) e a Convenção de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial (1883). É a partir deste momento que os conceitos de direitos dos autores e inventores são unificados em uma única categoria nas relações internacionais entre os países, consagrando-se posteriormente em 1967 com a criação da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (World Intellectual Property Organization) e sua incorporação como órgão oficial da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1974.

»Esta naturalização do termo "propriedade intelectual" é criticada duramente por Richard Stallman.« Segundo ele, a confusão entre direitos autorais, marcas e patentes é interessante para as companhias lucrarem e, portanto, tal conceito deve ser completamente rejeitado. Apesar dos princípios do copyleft servirem como inspiração para inúmeros projetos e ações em diversas áreas, a visão de bem comum proposta por Stallman engloba apenas softwares. Contudo, sem levar em consideração alguns pressupostos comuns aos direitos autorais, marcas e patentes e limitando a discussão exclusivamente a códigos de computador, esta posição pouco favorece uma maior elucidação sobre os prejuízos causados pela apropriação privada de recursos comuns. É a partir da implosão da própria (falsa) noção de "propriedade intelectual" que criticamos o direito autoral e dos sistemas de propriedade industrial atualmente.

» p.69 - Entrevista com Richard Stallman «

Apesar de inicialmente lidarapenas com obras literárias ou certas invenções técnicas específicas, hoje a "propriedade intelectual" abrange quase todo cenário urbano. Todas as marcas, músicas, remédios, vídeos, palestras, desenhos, dicionários e programas proprietários de computadores possuem donos. Os instrumentos tecno-políticos de proteção aos monopólios artificiais de bens simbólicos atuam como uma polícia semiótica, estabelecendo a ordem do que pode ser visto, dito ou reproduzido. Desde seu início, os mecanismos da propriedade intelectual cumprem esta dupla função de silenciamento e apropriação privada de bens comuns. E o aumento do escopo e do tempo de validade da "propriedade intelectual" se tornou uma tendência incontestável em diversos países com graves consequências, em especial aos países pobres.

No Brasil, a radicalização dos códigos jurídicos criados para proteger os monopólios de bens culturais, chegou às páginas do Código Penal, que em seu artigo 184 tipifica a conduta de "violação aos direitos

autorais” prevendo uma pena com até 4 anos de prisão. Este dispositivo atinge diretamente diversos vendedores ambulantes (camelôs), que muitas vezes são forçados a entrar no mercado informal para sustentar a si e a suas famílias. Ao mesmo tempo, a pirataria de rua promove a um preço acessível materiais culturais que grande parte da população não teria acesso pelas soluções do comércio formal, devido aos altos preços praticados pela indústria cultural. A tipificação penal da violação dos direitos autorais leva estes trabalhadores que distribuem conteúdos a preços acessíveis à população para atrás das grades, agravando ainda mais o problema do ineficiente sistema carcerário brasileiro.

O jurista Túlio Vianna considera a descrição do artigo 184 vaga e imprecisa, pois compreende uma gama muito distinta de matérias jurídicas, entre elas os direitos morais do autor, sua remuneração pelo trabalho intelectual explorado pelos difusores do conteúdo e, por fim, o monopólio dos proprietários sobre a reprodução da obra. O autor critica esta tutela penal argumentando que a pirataria em meios físicos corresponderia a uma dívida civil. Ao não receber por um uso comercial de sua obra, o autor deixa de receber uma renda. A difundida comparação com o delito de furto é totalmente infundada, tendo em vista a desinformação proposital do público sobre o tema em debate. Enquanto no caso de furto ou roubo há uma redução efetiva no patrimônio, o autor ou editor de uma obra pirateada supostamente deixam de ter um acréscimovirtual. Portanto, no máximo haveria tão somente uma dívida. Trata-se de um descumprimento de uma obrigação civil e não um crime penal. Segundo Vianna, a previsão de prisão aos “infratores dos direitos autorais” no Código Penal é inconstitucional e desrespeita a Convenção Americana sobre Direitos Humanos do Pacto de San José da Costa Rica, que proíbe a prisão por dívida.

O mito da originalidade e o Império da Autoria

A noção de originalidade e autoria tiveram importância crucial no desenvolvimento da assim chamada ideologia da “propriedade intelectual”, pois balizam os critérios de concessão dos monopólios tanto nos direitos de autor quanto no campo das patentes e marcas. Para ser “protegida”, uma criação deve se diferenciar substancialmente das já existentes, ou seja, ser única. Assim, originalmente, descobertas não podem ser protegidas pela propriedade intelectual: a identificação de uma lei natural antes desconhecida não é, por exemplo, passível de proteção legal. Já uma invenção de um objeto técnico que se utilize desta lei física para alcançar determinada resultado pode ser patenteado. Além da problemática de especificar a originalidade da invenção, uma vez que inevitavelmente ela irá se apoiar ou remeter a outras preexistentes, esta condição apresenta outros problemas.

Mesmo defensores do capitalismo, como o jurista Stephan Kinsella, reconhecem este problema. Conforme o autor afirma no trabalho "Contra a Propriedade Intelectual", publicado pelo conservador Instituto Ludwig Von Mises, seria "injusto recompensar inventores mais práticos e provedores de entretenimento, tais como o engenheiro e o compositor, e deixar pesquisadores mais teóricos de ciência e matemática e filósofos sem recompensas".

Para a consagração deste mito da originalidade pura, a noção de plágio foi marginalizada na cultura ocidental moderna. Porém, a cópia e não-citação das fontes já foram práticas comuns na produção literária. "Um poeta inglês podia se apropriar de um soneto de Petrarca, traduzi-lo e dizer que era seu. De acordo com a estética clássica da arte enquanto imitação, esta era uma prática perfeitamente aceitável. O verdadeiro valor dessa atividade estava mais na disseminação da obra para regiões onde de outra forma ela provavelmente não teria aparecido, do que no fortalecimento da estética clássica. As obras de plagiadores ingleses como Chaucer, Shakespeare, Spenser, Sterne, Coleridge e De Quincey ainda são uma parte vital da tradição inglesa, e continuam a fazer parte do cânone literário até hoje", afirma o coletivo Critical Art Ensemble no trabalho 'Plágio Utópico, Hipertextualidade e Produção Cultural Eletrônica'.

Durante a Idade Média, os copistas faziam constantes acréscimos e alterações nas obras com as quais trabalhavam. Segundo o livro 'Textos Medievais e Sua Primeira Aparição na Imprensa' do pesquisador E. Goldschmidt, citado por McLuhan no clássico 'A Galáxia de Guttenberg', havia uma verdadeira "indiferença dos eruditos medievais pela exata identidade dos autores, em cujos livros estudavam". Quando os raros escritores da época faziam textos inéditos se sentiam livres para incorporar trechos de terceiros, nem sempre com aspas ou com a referência da fonte original. Do mesmo modo, na cultura oral, a falta de autoria de uma narração de tempos imemoriais não compromete a credibilidade da mesma. Pelo contrário, enfatiza suas raízes na tradição e, portanto, a expressão não apenas de uma inteligência autoral, mas coletiva.

Já a impressão tipográfica dos textos traz uma nova maneira de lidar com a cultura. Antes, cada livro era fruto de um trabalho individual de criação e reprodução, do autor do ponto de vista do conteúdo imaterial do discurso e do copista na forma material do produto. Cada um comportava variações mínimas de sentido e era dono de certa singularidade. Já o paradigma tipográfico moderno introduz a noção de uma obra matriz, que servirá como uma forma ideal platônica para as demais reproduções materiais. Neste paradigma, as variações de outrora são agora entendidas como um erro ou desvio. O plágio re-surge então na modernidade como um atentado à autoria. A história da arte fornece vários exemplos nos quais a mais ousada inovação estética se aproximou mais da ideia do plágio e da aproriação do que da criação

autoral: osready madesde Marcel Duchamp, as colagens dos surrealistas e o cut-up dos dadaístas são apenas alguns exemplos de técnicas próximas ao plágio praticadas pela vanguarda artística europeia do início do século XX. Mesmo antes disto, diversos escritores e artistas utilizavam pseudônimos ou heterônimos como táticas de fuga ao Império da Autoria. Todas estas práticas atuam contra a ideia de uma estrutura autoral pré-determinada que dê um significado universal a uma obra. E revelam que a criação original depende da cópia, de alguma maneira. A obra então não mais se encerra em si, ganhando a chance de se constituir como um fluxo e não como um "bem intelectual individual".

A atividade mimética e suas reproduções da realidade são fundamentais no processo humano de aprendizagem. As crianças assimilam o mundo imitando-o de forma singular. Repetem os atos introduzindo neles alguma diferença. Amimesiscomo paradigma epistemológico também está presente na criação artística ou mesmo nas invenções técnicas. Não existe propriamente uma nova cultura do remix, pois todas culturas caracterizam-se por serem processos recombinantes, sempre incorporando novos elementos e significados em suas práticas ao longo do tempo. De certa maneira, ainda que com diferentes intensidades, toda cultura é antropofágica, pois lida sempre com a alteridade, aquilo que ainda não é reconhecido ou aquilo que não está plenamente cartografado em seus significados.

Neste sentido, não é possível que exista uma obra totalmente original, no sentido de ser completamente independente de qualquer influência externa e fruto apenas de um gênio individual. O autor e o inventor só criam a partir de uma série de elementos recebidos da sociedade. Ao contrário do que enfatiza a noção de propriedade intelectual, são dinâmicas coletivas e comuns que estimulam a inovação e a produção tecno-cultural – e não o indivíduo isoladamente ou uma soma de benefícios individuais. Sabendo que a mente humana sempre irá buscar na memória referências durante o processo criativo, a autoria individual encontra-se em permanente relação com um processo social de transformação de significados. Para Foucault, a autoria nasce como um recurso linguístico próximo ao argumentoad hominem. Um nome traz consigo uma série de características que geralmente desempenham um papel de embasamento do conteúdo daquilo que está sendo dito, como o curriculum no rodapé de um parecer de algum especialistas, por exemplo.

Trata-se de uma abordagem próxima ao pensamento de Roland Barthes, que enfatiza que o autor se faz no ato da escrita. Não há um autor individual fora da linguagem coletiva. Para Barthes, interessa apenas libertar a escrita da tirania da obra, enfraquecer a intenção do autor perto da vontade do intérprete. Neste sentido, a possibilidade de hipertexto e do código-aberto potencializadas com a Internet mostram-se como poderosos recursos de empoderamento do leitor. O mesmo ocorre com

a produção colaborativa quando exercida sob um mesmo pseudônimo, ou seja, a produção de coindivíduos. Além de permitir e até mesmo incentivar reapropriações de sua assinatura, uma obra de um condivíduo traz à tona novos aspectos sobre as relações possíveis entre autoria e território. Sua atuação jamais é somente global ou local. Apesar de se constituir como um movimento sem fronteiras, a territorialidade das ações influencia o resultado final destas expressões.

O fortalecimento da ideologia da "propriedade intelectual" só foi possível graças a uma crença cega no indivíduo, ignorando a grande quantidade de obras e invenções não assinadas que mostram que a noção de autoria ou remuneração individual pode simplesmente não importar para que as mentes humanas se vejam estimuladas a produzir. Assim, a superação dos regimes de "propriedade intelectual" passa necessariamente por um questionamento do individualismo e de uma visão economicista e auto-centrada sobre as pessoas, a cultura e o conhecimento. As criações artísticas ou técnicas em si não envolvem necessariamente nenhuma expectativa de reconhecimento pessoal ou recompensação financeira pelo tempo gasto. Para além da importante questão da remuneração ao trabalho, o que está em jogo são diferentes maneiras de significar a vida.

Nenhum ser humano é uma ilha isolada

A percepção da importância do estabelecimento de um domínio básico de recursos comuns até mesmo para os progressos individuais traz o tema para o centro das discussões sobre novos arranjos econômicos e políticos. A grosso modo, pode-se pensar em duas aplicações para a noção de bem comum. A primeira enfoca apenas os recursos naturais oferecidos pela natureza ao homem. Já outra expande esta noção para além dos recursos naturais, sem excluí-los, mas incorporando elementos, como a linguagem, métodos, ideias e práticas sociais diversas. Esta classe de elementos não se submete a uma lógica da escassez, pois não são bens tangíveis, mas relações permanentemente construídas socialmente e não um presente imutável dado à humanidade. Conceber o comumcomo domínio público ou através da oposição ao âmbito privado também não é suficiente. Isto porque os bens públicos são tradicionalmente mediados e geridos principalmente pelo Estado e por poucos pseudo-representantes. Já o comum é autônomo e independe de governos.

No âmbito destas relações, predomina não a ausência completa de regras, mas o estabelecimento de outra relação com estas. Com a compreensão coletiva dos mecanismos de decisão e participação, crescem as possibilidades de renovação e as relações de poder tendem a se tornar menos hierárquicas. Neste sentido, copyfight envolve também

construções de democracia participativa ou formas de proporcionar aberturas à atuação da sociedade civil nos processos de decisão política. Não se trata apenas de dados abertos. Com transparência pública, os Estados fazem nada mais que suas obrigações. O processo de decisão política deve ser reconduzido às mãos do cidadão comum, em uma abertura contínua desta gestão da vida em sociedade até a completa dissolução do já falido sistema de democracia representativa. Não se trata da busca pelas redes descentralizadas (típica da empresas culturais 2.0, partidos, sindicatos e etc), mas de redes distribuídas.

Em 1968, Garret Hardin publicou uma crítica sobre modelos não proprietários de gestão de recursos, que ficou conhecida como "A Tragédia dos Commons". Utilizando-se da velha retórica a favor da propriedade privada como instrumento de mediação na exploração racional dos recursos naturais, ele afirma que um bem comum tende a ter sua capacidade produtiva exaurida rapidamente quando não possui um proprietário exclusivo, de modo que todos saem perdendo por agir apenas em função de seu próprio interesse. No caso dos bens materiais, esta análise é questionável. Já com a "propriedade intelectual", a argumentação de Hardin perde totalmente o sentido, pois os bens intangíveis podem ser replicados e utilizados infinitamente sem que isto acarrete o desgaste ou a escassez do recurso. No entanto, existem diferentes interpretações sobre esta abundância dos bens imateriais.

Algumas derivam da tradição liberal americana e argumentam que o excesso de monopólios de "propriedade intelectual" prejudica o desenvolvimento do mercado, que necessitam de liberdade de atuação. Isto seria um obstáculo ao curso natural do capitalismo, uma rápida mudança rumo a uma regulação excessiva, que poderia estrangular o desenvolvimento das indústrias criativas, como sustenta Lawrence Lessig, criador do Creative Commons. Por isto, é necessário mecanismos que flexibilizem a "propriedade intelectual", adaptando-a às novas condições de mercado ocasionadas com o surgimento da comunicação por redes distribuídas.

Richard Barbrook chama de "ideologia californiana" esta redução do ciberespaço a uma oportunidade econômica. No sentido contrário, sua interpretação aponta para um "comunismo das redes", baseada na gratuidade e em uma economia da dádiva. Nesta organização social, seus membros fazem doações de bens e serviços sem a expectativa de reciprocidade imediata, como no mercado. Também conhecida como economia da dádiva, esta posição sustenta-se em uma corrente permanente de doações.

Tensão semelhante a da "ideologia californiana" e do "comunismo das redes" pode se observar nas visões de Eric Raymond e Richard Stallman sobre a questão das patentes de software. Ambos defendem a importância do software livre e concordam sobre suas quatro liberdades fundamentais: a de executar o programa, distribuí-lo inclusive

comercialmente, estudá-lo e alterá-lo. Ambos concordam que a publicação do código do software é essencial, em especial para o exercício das últimas duas liberdades previstas. A diferença está na justificativa usada para defender tais objetivos.

De acordo com a visão sustentada pela Free Software Foundation, representada por Stallman, a liberdade promovida pelo software livre é mais importante do ponto de vista moral e ético do que pelas possíveis vantagens técnicas que tal modelo de desenvolvimento e comercialização de programas de computador possa trazer. Para a Fundação, não é ético aprisionar este conhecimento, que deve ser disponível e livre para reapropriações. Já o movimento do open source enfatiza as virtudes mais pragmáticas do software livre, em um discurso mais voltado às empresas sobre a eficiências dos programas. Enquanto o grupo da FSF condena veementemente o uso de softwares proprietários, a ideologia do open source pode se mostrar conveniente a esta prática, a depender das circunstâncias. Tendo em vista que esta sutil distinção pode ser menor diante de seus objetivos comuns, muitos adotam a expressão FLOSS (Free/libre and Open Source Software) para contemplar ambos os lados.

Do mesmo modo, há também uma generalização recorrente do conceito de cultura livre para designar os trabalhos disponibilizados sob qualquer licença flexível que não siga o modelo de "Todos os direitos reservados". Neste sentido, o Creative Commons destacou-se como uma marca que reúne licenças jurídicas totalmente distintas entre si sob o guarda chuva do lema "Alguns direitos reservados". A proposta aqui é a já conhecida flexibilização da "propriedade intelectual". Por outro lado, mais radicalmente, o copyleft tem por base a apropriação e a total implosão dos mecanismos jurídicos de "propriedade intelectual" e na superação da dicotomia produtor > receptor.

Enquanto a maior parte das licenças Creative Commons apostam em uma abordagem reformista sobre o paradigma da "propriedade intelectual" na área da cultura, o copyleft estabelece-se no desenvolvimento de códigos para computadores como uma alternativa a este modelo baseado na relação entre produtores e consumidores, apostando na construção comum e na garantia de liberdades iguais para todos. Há ainda as diferentes apropriações do copyleft na área cultural para além das licenças livres já citadas, como as práticas delicenças criativas. Ou seja, afirmar não direitos exclusivos, mas antes potencialidades e arranjos desejáveis, convites à interação ou rituais tecnomágicos.

Se pensado a partir da herança da filosofia do software livre de respeito às liberdades dos usuários, portanto, o acervo de cultura livre compreenderia somente o conjunto de trabalhos intelectuais disponíveis para serem livremente acessados, estudados, modificados e redistribuídos inclusive comercialmente. Dentro do universo das licenças jurídicas mais conhecidas, cumprem com os requisitos acima descritos

apenas a Licença da Arte Livre[3] e apenas uma da suíte Creative Commons, BY-SA[4]. Ou seja, a rigor, apenas uma ínfima parcela do conteúdo que circula na Internet é totalmente livre.

De fato, a Internet e a computação como espaço e canal de livre expressão, anonimato e compartilhamento gratuito são utopias realizadas por inúmeras práticas hacker, porém constantemente ameaçada pela cibercultura hegemônica. São muitas as iniciativas que buscam identificar e monitorar os passos de cada usuário da internet, coibir a troca de conteúdos com licenças proprietárias e censurar visões consideradas politicamente indigestas. A apreensão de servidores com informações indesejadas, a censura na internet e a abertura de processo contra pessoas e empresas que compartilham músicas ou vídeos na rede são exemplos claros disto.

Copyfight trata da resistência a estes processos, estabelecendo-se como uma prática contracultural muitas vezes em meio à "cultura digital", mas também nas ruas através de camelôs, intervenções e ocupações no espaço público e diferentes ações de mídia independente. Trata-se de reconduzir a comunicação, os conhecimentos e as tecnologias ao comum, promovendo relações baseadas na autonomia e cooperação. Copyfight propõe libertar a cultura e a técnica do individualismo e da competição, valorizando e compartilhando práticas e conhecimentos populares e indígenas em diferentes áreas (manejo de recursos naturais, produção de alimentos, medicina, etc). Contra a tecnologia de ponta pós-moderna, a baixa tecnologia, o conhecimento tradicional e as gambiarras das pontas. É preciso pensar antes na sociedade como um todo (no comum) e depois no indivíduo, pois seu bem estar depende diretamente do primeiro. Portanto, o direito autoral não deve ser encarado como direito privado de propriedade para uma "classe criadora", mas como parte de uma política pública cultural que reconheça que todas as pessoas são produtoras de cultura e tecnologia.

3. Criado em julho de 2000 pelo coletivo Copyleft Attitude, a licença tem como objetivo fornecer uma base sólida para a aplicação do copyleft na área de produção cultural.

4. A licença Creative Commons BY-SA exige apenas o reconhecimento da autoria e a garantia da hereditariedade da licença, ou seja, a obrigatoriedade de trabalhos derivados compartilharem o mesmo licenciamento.

Referências

BARBROOK, R. Futuros Imáginários. São Paulo. Editora Peirópolis, 2009.

POZZO, Ricardo. Immanuel Kant sobre propriedade intelectual. Disponível em:

LESSIG, Lawrence. Cultura Livre. São Paulo: Trama, 2005

Relatório do US Government Accountability Office (GAO) - INTELLECTUAL PROPERTY - Observations on Efforts to Quantify the EconomicEffects of Counterfeit and Pirated Goods. ww.gao.gov/assets/310/303057.pdf

MASON, Matt. The Pirate's Dilemma - How Youth Culture is Reiventing Capitalism. Free Press, 2008.

STALLMAN, Richard. Você falou "Propriedade Intelectual"? É uma Miragem Sedutora. Disponível em: <http://estudiolivre.org/tiki-index.php?page=MiragemSedutora&bl> . Acessado em: 08 de outubro de 2010.

VIANNA, Túlio. A ideologia da propriedade intelectual. Anuario de Derecho Constitucional Latinoamericano. 2006. Disponível em:

KINSELLA, Stephen. Contra a propriedade intelectual. Disponível em: <www.mises.org.br/.../Stephan%20Kinsella%20-%20Contra%20A%20Propriedade%20Intelectual.pdf>. Acessado em: 15 de agosto de 2010.

PINHEIRO, Afonso. Propriedade Intelectual e Ambientalismo Cultural. Disponível em: <www.conpedi.org.br/anais/36/01_1554.pdf>.

NIMUS, Anna. Copyright, Copyleft and the Creative Anti-Commons. Disponível em:<http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/nimustext.html>.

PINTO, Timóteo. Max Weber X Timóteo Pinto - O condivíduo ataca!. Disponível em:<http://timoteopinto.deliriocoletivo.org/ocondividuoataca.html>

CRITICAL ART ENSEMBLE. Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica. Disponível em: <www.eulalia.kit.net/textos/cae.pdf>.

CRICHTON, Michael. Pateting Life. New York Times, 13 de fevereiro de 2007. Disponívem em: <www.nytimes.com/2007/02/13/opinion/13crichton.html?_r=1>

GANDELMANN, Marisa. Poder e Conhecimento na Economia Global. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2004.

COLLECTIF D'ARTISTES. Inventar a gratuidade. In: BRUNET, Karla. (Org.) Apropriações tecnológicas – emergência de textos, ideias e imagens do submidialogia #3. Salvador: Editora UFBA, 2008.

ALFORD, William. To Steal a Book Is An Elegant Offense: Intellectual Property Law In Chinese Civilization. Standford Universy Press, 1995.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Distúrbio eletrônico. Editora Conrad, 2001.

MCLUHAN, Marshall. A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. 2. ed. São Paulo, Editora Nacional, 1977.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? 3.ed. Lisboa: Vega, 1992.

BEY, Hakim. Sobre a anarquia / Guerra da Informação / Fé midiática de fim de século / Ataque oculto às instituições. Porto Alegre:Editora Deriva, 2008.

BORGES, Fabiane e ETLIN, Marc. Processos Imersivos e Reciclagens de Singularidades (para multitudes). In: BRUNET, Karla. (Org.)

Apropriações tecnológicas – emergência de textos, ideias e imagens do submidialogia #3. Salvador: Editora UFBA, 2008.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Lisboa: Edições 70, 1984.

ALFORD, William. To Steal a Book Is an Elegant Offense: Intellectual Property Law in Chinese. Disponível em:<http://mostre.me/iplawinchina>.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra – Alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. Disponível em:<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_160212_CadernoVB02_p.36-53_P.pdf>.

SPOONER, Lysander. The Law of Intllectual Property; or an essay on the right of the authors and inventors to a perpetual property in their ideas. Disponível em:<http://lysanderspooner.org/intellect/contents.htm>.

WONG, Elizabeth e RUTH, Ng Chin. Copyright Issues - A Never Ending Problem?. Disponível em:<http://ww2.cs.mu.oz.au/343/2002/example_essays/chingch.pdf> . Acessado em: 07 de outubro de 2010.

REPENSANDO A AUTORIA NA ERA DAS REDES

Beatriz Cintra Martins

De acordo com as últimas notícias, nada menos do que 200.000 usuários das redes de compartilhamento *peer-to-peer* foram ou estão sendo processados nos EUA por infringirem a lei de *copyright*[1]. Um número impressionante que revela o paradoxo do embate entre a multidão de pessoas que partilha os bens intelectuais pela Internet e a indústria cultural que pretende deter esse fluxo: afinal, como é possível criminalizar uma prática social amplamente disseminada?

Este breve ensaio é uma tentativa de contribuir com o debate lançando luz sobre uma das questões de fundo desse conflito, qual seja, a do deslocamento da autoria na atualidade. Este tema, talvez de aparência etérea, é fundamental para definir novos marcos na discussão pública sobre a legitimidade do compartilhamento dos bens intelectuais, pois é com base na noção de autoria como algo de natureza individual que se tem defendido a privatização da cultura e do conhecimento e, mais que isso, legislado a seu favor.

»Nosso ponto de partida, portanto, é a afirmação de que assim como outras práticas sociais, a autoria tem caráter histórico.« Não deveria haver nenhuma novidade nesta declaração, Foucault já afirmou isso há mais de quatro décadas em sua célebre palestra "O que é um autor?", na *Société Française de Philosophie* em 1969 [FOUCAULT, 2006]. No entanto, entendemos que, mais do que nunca, é preciso trazer esta questão novamente à pauta, a fim de que se possa demonstrar a necessidade de se reavaliar a pertinência da noção de autoria individual como o conceito regulador da circulação da cultura e do conhecimento no contexto atual do capitalismo cognitivo e da comunicação em rede.

Um dos questionamentos que Foucault levanta diz respeito às condições de possibilidade para o surgimento do sujeito autor, no final do século XVIII e início do século XIX. Cabe lembrar que este foi o período da Modernidade, época marcada pelo projeto do sujeito autônomo.

1. Dados disponíveis em <http://torrentfreak.com/200000-bittorrent-users-sued-in-the-united-states-110808/>. Acesso em 22 ago 2011.

Esse projeto que teve sua formulação filosófica no pensamento de Descartes, com o sujeito cartesiano – ser racional e consciente, o agente do conhecimento –, foi na verdade a soma de várias influências, entre elas: a Reforma e protestantismo, que autorizou o contato direto da consciência individual com a divindade; o humanismo renascentista, que pôs o homem no centro do universo; e o iluminismo, um movimento político pela racionalidade e pela autonomia, acima do dogma religioso e das crenças. O homem adquire, então, autonomia de criar e conhecer por sua conta e risco. Nesse contexto, a figura do autor, como um indivíduo criador, é fortalecida.

De forma ainda mais determinante, o movimento do romantismo será o responsável por consolidar essa noção e inspirar as bases do direito autoral. Naquele período toda uma nova visão de autoria é definida. O autor deixa de ser visto como um artesão movido por uma inspiração transcendental para ganhar um outro patamar: o de gênio criador. A inspiração, nesse sentido, não é mais tida como algo que vem de um ente exterior, as musas ou Deus, mas sim de dentro do próprio escritor, que passa a ser valorizado, portanto por suas capacidades criativas subjetivas [WOODMANSEE, 1994].

O critério da originalidade ganha então grande relevância na questão autoral em contraposição ao antigo valor da imitação (mimesis). Os imitadores, antes vistos como aqueles que tinham o talento de reproduzir a beleza divina e a vantagem de saberem renunciar a sua personalidade em prol dessa imitação [MUKAROVSKY, 1977], passam a ser vistos como autores menores, disseminadores de clichês. Enquanto aqueles capazes de expressar algo único e original, saído de sua profundidade subjetiva, eram os grandes autores, tidos como mestres da arte. E, paralelamente, o trabalho criativo alcança outro estatuto, ou seja, ele deve a partir de então ser remunerado como uma contribuição relevante à sociedade. Não mais de um artesão ou de um imitador, lidando com conteúdos culturais comuns ou transcendentais, mas de um criador que merece ser financeiramente recompensado por seu talento único. Estão aí lançadas as bases para o direito autoral tal qual o conhecemos.

Curiosamente, nessa mesma inspiração subjetiva defendida pelos românticos, pode-se detectar os germens do posterior questionamento da autonomia autoral. Os românticos, como Shelley, falam dessa inspiração como algo inapreensível e incompreensível, além da razão ou do seu controle. Ao reconhecer esse fator para além da consciência, chegam muito próximos dos argumentos daqueles que depois defenderão a morte ou desaparição do autor [BENNETT, 2005].

De todo modo, ainda no século XIX, a concepção do autor individual e autônomo começa a ser deslocada sob o impacto de significativos abalos sofridos nos discursos do conhecimento moderno, causadas especialmente pelos pensamentos de Darwin, ao dar uma dimensão biológica ao humano; de Marx, ao colocar a condição socioeconômica

acima da autonomia individual; e de Freud, ao trazer à cena o inconsciente como o lugar primeiro da estruturação da subjetividade. Esse deslocamento atinge seu ápice com os pensadores do pós-estruturalismo, como Barthes [2004] e Foucault, que irão inverter o entendimento do processo autoral, priorizando o discurso ou a linguagem em detrimento do sujeito, este último por si só, para eles, uma categoria já sob suspeição.

Neste ponto vale ressaltar que as práticas autorais anteriores a esse período tinham outra configuração: eram abertas, fluidas e coletivas, lembrando em muito os processos autorais em rede. Na Idade Média, por exemplo, a inserção dos comentários aos manuscritos fazia parte de um exercício hermenêutico que tinha como objetivo a interpretação e o estudo dos textos bíblicos. Formavam, portanto, um complemento ao texto principal, com informações adicionais com a finalidade de facilitar ou aprofundar a leitura, e assim se constituir em uma referência para seu entendimento. Essa escritura coletiva era composta pela ação de diversos agentes, como o copista, o comentador e o compilador. Uma característica marcante da mentalidade daquela época era a crença de que Deus era a fonte da inspiração suprema para todas as obras, o seu verdadeiro autor. O artista ou escritor era como um transmissor da criação divina, não cabendo a ele, portanto, um mérito particular por suas realizações. Como o texto não tinha a conotação de uma expressão pessoal subjetiva, interessava menos ao público leitor a nomeação de seu autor do que aquilo que ele revelava, o conteúdo de sua escrita.

Não só nos estudos religiosos, mas também na literatura da época há registro de uma prática de escrita que, pode-se afirmar, ia além de tarefa de interpretação obediente ao cânone para se constituir mesmo em um ato de leitura e escrita criativa. Este foi o caso da obra *The Canterbury Tales*, do escritor inglês Geoffrey Chaucer, do século XIV, que teve várias versões produzidas por leitores, com cortes e acréscimos, num processo de autoria aberto e fluido. Mais do que um caso isolado, este era o padrão da época: um processo autoral que se fazia em coletivo[2].

Podemos retroceder ainda mais na história e citar o exemplo das obras *Ilíada* e *Odisseia* que, embora tragam uma assinatura, têm sua autoria posta em dúvida por pesquisadores que, através do estudo da composição dos poemas, especulam sobre quem seria seu verdadeiro criador, se Homero ou se a tradição oral da época, num debate que ficou conhecido nos meios acadêmicos como a "Questão homérica". A criação poética daquele período tinha natureza fluida, na qual cada recitador, ou bardo, ao mesmo tempo em que declamava também criava, inserindo sempre algo de seu, que posteriormente poderia ser apropriado por outros, num processo aberto e contínuo. No entanto, a sua criatividade não tinha, por assim dizer, um caráter pessoal. Sua performance era reconhecida por sua força expressiva, mas aquilo que somava à criação poética não era visto como fruto de sua individuali-

2. LIANG, Lawrence. A Brief History of the Internet from the 15th to the 18th century. In: LOVINK, Geert; TKACZ, Nathaniel (Ed.) Critical Point of View - A Wikipedia Reader. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011, pp 50-62.

dade. Para além do poeta, havia a representação simbólica, à qual ele deveria seguir a fim de ter sua produção artística reconhecida como tal. A tradição cultural, que se manifestava através da figura mítica das musas, era responsável por dar consistência às criações, assegurando que a composição, mesmo que coletiva ou improvisada, era parte da cultura vigente.

O que nos interessa ressaltar aqui é o caráter histórico da noção de autoria e, portanto, a necessidade de revê-la no contexto do capitalismo cognitivo, marcado pela ascensão do conhecimento à centralidade da produção e no qual o trabalho se organiza por rede e em fluxo. Nesta nova conjuntura, os processos autorais são reticulares, se dão através das trocas e interações entre diversos agentes criativos. É certo que, em alguma medida, a cooperação entre agentes produtivos sempre existiu. A novidade é que agora esta cooperação alcançou os limites dos nós da rede. Em outras palavras, as redes de comunicação colocaram em contato atores sociais que de outra forma permaneceriam isolados, tornando possível a articulação de redes sociais de cooperação produtiva até então inexistentes [COCCO, 2003].

Na base do desenvolvimento desse novo modelo produtivo está a constituição de uma intelectualidade de massa, como um saber social geral. Saber este que é potencializado pela articulação de subjetividades autônomas organizadas em redes de cooperação para produzir valor e riqueza [LAZZARATO; NEGRI, 2001]. A natureza social e cooperativa desse novo modelo de trabalho acaba por impor uma nova dinâmica na circulação de bens, já que para produzir é preciso comunicar e trocar. »O saber para se expandir precisa de mais saber, precisa ser socializado, fluir livremente, para que possa alimentar as redes de cooperação produtiva.« Como o conhecimento é tanto a força produtiva quanto a própria matéria prima da produção, a informação precisa circular sem barreiras para garantir a própria sobrevivência do modelo produtivo. Neste novo contexto não há mais sentido em se pensar a autoria como algo de caráter individual e muito menos de se impor restrições ao livre fluxo das obras, pois não só o processo autoral se tornou coletivo, mas também passou a exigir a troca de saberes para poder se desenvolver.

» p.226 - O inventor e o banco de ideias «

Esta é uma das contradições que o capitalismo enfrenta na atualidade pois, ao mesmo tempo em que resiste a mudar, fortalecendo os instrumentos para assegurar a diminuição do ritmo da circulação dos bens imateriais, a fim de mercantilizá-los, sua própria dinâmica faz com que o fluxo da informação e do conhecimento esteja sempre em ascensão. Neste contexto estão as trocas pelas redes *peer-to-peer*, como as de arquivos de música *mp3*, que por mais que sejam perseguidas e criminalizadas pelas forças corporativas continuam a se disseminar sem cessar. E é cada vez mais difícil querer convencer a opinião pública mundial de que o que a maioria das pessoas faz *online*, trocar arquivos, é um crime que deva ser punido.

Como se vê, apesar de toda a resistência dos setores ligados à indústria cultural, que se valem dos representantes conceituais e jurídicos do segredo industrial e da propriedade intelectual para tentar deter o fluxo de comunicação, as cópias e os *downloads* continuam a aumentar porque são parte constituinte de um novo modelo econômico e, por isso mesmo, irrefreáveis. No entanto, ainda estamos muito longe de um ponto final nessa disputa entre aqueles que defendem um sistema produtivo baseado na cooperação social e no livre fluxo da informação e as antigas estruturas do capital corporativo que ainda resistem às mudanças e querem manter o regime de propriedade sobre as trocas.

Um dos fronts determinantes neste embate é de caráter conceitual: é urgente que se discuta publicamente qual o sentido do instrumento da propriedade intelectual: em que noções ele se baseia e qual o custo social que representa ao restringir o acesso à cultura e ao conhecimento. Neste sentido, trazer à cena a reflexão sobre a historicidade da autoria pode ajudar a reconhecer a necessidade de adaptar a concepção de processo autoral ao contexto atual das redes e do capitalismo cognitivo. Haverá, certamente, a necessidade de se redefinir os parâmetros jurídicos para atender a essa nova configuração produtiva, mas estes certamente deverão partir do princípio de que o conhecimento e a cultura são bens comuns a serem partilhados pelos cidadãos, sob a pena de não estar à altura do desafio que a nova dinâmica de circulação dos bens imateriais impõe e, por isso, fracassar.

BIBLIOGRAFIA

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? 6ª ed. Lisboa: Passagens, 2006.

WOODMANSEE, Martha. The author, art, and the market – Rereading the History of aesthetics. New York: Columbia University, 1994.

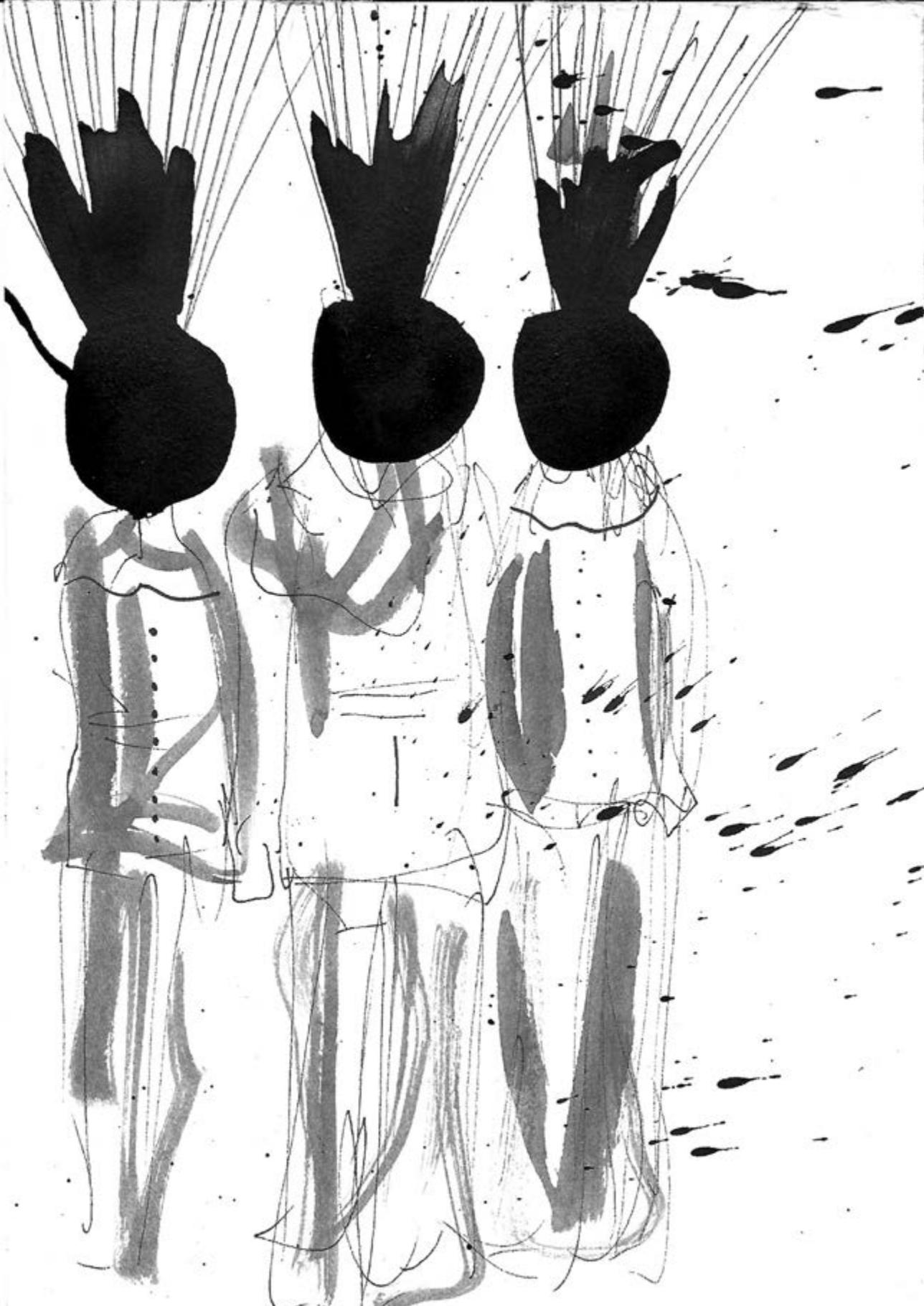
MUKAROVSKY, Jan. La personalidad del artista. In: *Escritos de estética y semiótica del arte.* Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

BENNETT, Andrew. The author. New York: Routledge, 2005.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BURKE, Sean. Reconstructing the Author. In: *Autorship: from Platô to the postmodern*. Edinburgh University Press, 1995.

COCCO, Giuseppe. et al. Introdução: conhecimento, inovação e rede de redes. In COCCO, G. et al (Org.). *Capitalismo cognitivo: trabalho, rede e inovação.* Rio de Janeiro: DP&A. 2003, p.7-14.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. Trabalho imaterial – formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

O COMUM DAS LUTAS – ENTRE CAMELÔS E HACKERS

Bruno Tarin e Pedro Mendes

Não se produz só na fábrica, não se cria só na arte,
não se resiste só na política. Assistimos ao fim dos
suportes em vários domínios, mas também das
esferas em que eles ganham sentido.
PETER PAL PELBART, *VIDA CAPITAL*

»Camelôs e hackers são expressões da multidão«: só existem, literalmente, em matilha, até mesmo quando atuam sós. Impossível pensar em um camelô ou em um hacker que não deva o seu fazer a um inegável pendor para a relação comum. A própria presença de um e de outro parecem impregnadas pelo meio ambiente no qual circulam e o qual ajudam a constituir. Da mesma maneira se inserem rizomaticamente a uma população de indivíduos semelhantes e, no entanto, singulares, que os circundam e atravessam. Ambos os grupos se constituem por meio de um processo afirmativo que desloca os referenciais tradicionais de espaço e tempo (de trabalho, de vida etc.). Ninguém é pura e simplesmente camelô ou hacker: as pessoas se afirmam camelô, realizam práticas camelô, elas se afirmam hacker, realizam práticas hackers.

Não há algo como um camelô alienado de sua luta para ocupar de forma produtiva o espaço público urbano. O camelô é aquele que luta por seu direito de trabalhar, que produz uma rede de circulação (de mercadorias, de afetos, de saberes etc.) e que organiza um processo de trabalho [nômade], tudo simultaneamente. Tudo junto e misturado. Ou não é camelô. Do mesmo modo, o hacker é aquele que abre espaços onde antes só havia barreiras, que se apropria de conhecimento ao mesmo tempo em que o faz circular em rede, que constitui uma ética da cooperação ao mesmo tempo em que aprende seu ofício. Ou não é hacker. Ou seja, ser ou não ser camelô ou hacker não está atrelado a identidades e sim ao fato de se produzir camelô e de se produzir hacker, ser camelô ou hacker nesse sentido não é uma condição permanente, mas sim uma produção de subjetividades atreladas a uma série de práticas. Em comum, ambos trabalham para transformar diuturnamente a falta e os impedimentos em abundância e liberdade. Da carência à plenitude, da pobreza à autonomia.

Assim, sem meias palavras: constituem o comum das ruas e das redes por meio de sua prática que não dissocia atividade política de produção, organização material de formação. Existem porque lutam e de sua luta derivam alguns dos espaços mais interessantes do mundo contemporâneo – e do conflito capital x trabalho atual: o espaço urbano e a Internet, como conhecemos atualmente, seriam inimagináveis sem a presença desses atores.

É difícil indicar quem produz o quê? Se são os sujeitos – camelôs e hackers – que constituem um território produtivo, transformando e reorganizando o espaço existente [atual], ou se é o território sobre o qual se lançam – em dinâmicas produtivas – que, em certo sentido, condicionam sua existência. O mais provável é que seja ambos, tendo a luta como elemento constituinte. Hackers e camelôs se constituem entre a multidão, constituem pontos de vista inovadores na relação entre o meio e os sujeitos que atuam nesse espaço, entre estes sujeitos e a governança democrática [comum] do território, seja ele [o território] a trama urbana e /ou a rede mundial de computadores.

Pobreza e precariedade, neste sentido, não são condição do comum: apenas podem ser o terreno de soluções inovadoras para problemas cotidianos, e isso é tudo; a pobreza, aqui colocada, não pode ser entendida assim apenas como improdutividade, escassez, privação, incapacidade ou fragilidade, mas mais além, a pobreza resulta da condição de não poder se apropriar do valor produzido por meio das dinâmicas de trabalho livre, ou seja, acesso a renda e direitos. Condição esta imposta pela escassez produzida pelo capital que determina o valor das atividades realizadas por meio de medidas arbitrárias e por um controle cada vez mais externo aos processos produtivos. Assim como certos tipos de solo se prestam em maior ou menor grau a determinados tipos de cultura, entendemos a pobreza como espaço aberto a todo tipo de relações possíveis e, nesse sentido, mais democrático e permeável à experimentação.

Da mesma maneira, a rede – trate-se da Internet ou de qualquer outra forma de organização em rede – tampouco é entendida como sendo sinônimo de democracia; antes disso, a rede é tomada justamente pelo fato de colocar em questão a verticalidade das relações hierárquicas. Nem mais, nem menos, a rede é assumida aqui como produto das lutas, mas também como terreno atual de luta – onde se jogam as partidas entre a construção de novas alternativas democráticas e a captura da produção do comum. Ou seja, a rede é simultaneamente, espaço de práticas antagonistas e de liberdade assim como terreno de apropriação parasitária e afirmação do comando por parte do capital: entre território aberto, constituinte, e sua redução ao já dado (fechado em formas proprietárias).

Nomadismo camelô

A grande maioria dos camelôs vai parar no comércio ambulante por causa da necessidade de trabalhar (auferir uma renda para si e para suas famílias). Assim, mães, filhos, pais e simples conhecidos vão para as ruas inicialmente por necessidade. Uma vez ali, se deparam com uma realidade de autonomia do trabalho e flexibilidade de horários e locais, e também de ganhos maiores que aqueles reservados aos pobres no mercado formal, acabam optando por permanecer ali mesmo diante da repressão (inclusive policial) e da insegurança que o meio lhes reserva. A grande virada – a opção em estar nas ruas, portanto, aparece como uma decisão em driblar o destino de pobre-trabalhador assalariado com um longo futuro de subordinação pela frente: da necessidade (do emprego) à potência (do trabalho) por meio da luta para tomar para si as rédeas da própria vida.

Seu trabalho consiste, entre outras coisas, em articular uma rede de fornecedores e consumidores, em mapear os territórios locais – em geral, urbanos – em busca de melhores condições de trabalho e renda sendo necessário para isso construir relações humanas baseadas na cooperação e na confiança mútua. A renda, que varia muito de caso a caso, e principalmente de uma região para outra, é quase que invariavelmente maior que a auferida pelos mesmos grupos no mercado de trabalho formal, com a vantagem de que a atividade de ambulante praticamente não impõe restrições quanto à idade e à condição dos trabalhadores (classe, cor, gênero etc), passando ao largo da normatividade / regulação biopolítica do emprego. As dificuldades – que são muitas – também são bastante conhecidas: as principais são a repressão governamental e de empresas que os vêm como concorrentes, quase sempre materializada em violência policial e tudo o que isso implica (perda das mercadorias, prisão e incontáveis agressões); as dinâmicas de hierarquização internas ao meio que fazem com que os pobres muitas vezes explorem outros pobres; e a precariedade quase total em que conduzem suas atividades (ausência de direitos específicos e impossibilidade de participar dos direitos destinados aos trabalhadores empregados). No entanto, a maior delas, no sentido de que abarca e reorganiza todas as outras, está na captura do trabalho desenvolvido pelos camelôs por parte de atores governamentais [o Estado] e/ou empresariais [o mercado]. Trata-se, da gestão complexa do trabalho informal feita no intuito de enfraquecer os elos orgânicos existentes entre os trabalhadores e sua posterior captura por meio da mediação introduzida por estes entes (da fragmentação: isolamento dos 'elementos' mais radicais, quer dizer, autônomos; passando pela modulação dos camelôs em diferentes categorias: com ou sem licença / permissão de trabalho; à subordinação dos camelôs a estratégias empresariais de mercado: obrigação de negociar com uma única empresa, uniformização da "força de trabalho" e subcontratação).

A expropriação de uma produção autônoma extremamente complexa que conjuga em um mesmo fazer estrutura material, condição biopolítica e o entrecruzamento dessas duas esferas pela disposição subjetiva dos camelôs | tanto no sentido de pré-disposição à luta quanto de modo de se situar no oceano incerto de possibilidades, ocorre assim sobre uma base ambivalente que não separa luta pelo trabalho de luta por melhores condições de vida. Se por um lado os camelôs "sempre têm o que tu qué"[1], do ponto de vista das empresas, esse tudo "que tu qué" assume nomes e funções precisas: produção flexível ou just in time, função de cool hunter [a caçada às tendências do mercado], a construção de redes logísticas e informacionais, o marketing de nuvem [singular e localizado] e a fidelização da clientela [por meio das centrais de relacionamento e dos programas de recompensa], cujo papel na relação vendedor-cliente é a de antecipar e, se possível, criar a demanda; ou seja, construir subjetivamente o consumidor.

É exatamente por causa da disputa em torno de ferramentas tão valorizadas pelas empresas[2] e que os camelôs em sua prática autônoma desenvolvem e levam além, que o poder desenvolve estratégias, também elos complexos, de captura dessa produtividade anômala, quer dizer, alheia aos circuitos tradicionais e codificados do emprego formal. Estratégias híbridas que atuam simultaneamente em várias frentes de modo a identificar, cercar, fragmentar e finalmente, capturar o trabalho desses esquivos e dinâmicos atores urbanos. Ao contrário do conflito capital-trabalho clássico do esquema marxista tradicional, aqui a oposição se dá entre a dimensão autônoma do trabalho camelô - nem totalmente individual, nem plenamente coletiva, mas em algum lugar fronteiriço - e a determinação arbitrária [transcendental] do esquema Estado-empresa que busca se lhe sobrepor. São estes dispositivos híbridos que atuam na modulação desse trabalho e na fixação dessa figura nômade: a produção de um discurso criminal e criminalizador - nos noticiários das grandes corporações de mídia e também no judiciário; as intervenções violentas que terminam por isolar as figuras mais resistentes, eventualmente até retirando-as de circulação [leia-se prisão e mesmo assassinato que, por sua vez, são legitimados pelos mesmos discursos], até chegar à inversão da corrente que ativa o trabalho vivo camelô quando, o poder público, atuando como representante do poder econômico das empresas acena com a liberação [modulada, subordinada] do trabalho informal, como se fossem eles, do alto de sua posição mandatária a tornar possível o agenciamento que lhe dá substância; ou seja, a Prefeitura organiza a seleção das figuras mais suscetíveis a um acordo[3] e as emprega no trabalho "legítimo" das grandes empresas - como no caso dos camelôs que, para poderem continuar a trabalhar nos espaços cujo valor eles cooperaram para produzir[4], são forçados a aceitar as condições e a subordinação impostas de fora [e contra sua autonomia] por parte do par poder público-poder privado,

1. Retirado do funk "Feira de Acarí", de Mc Batata.

2. De acordo com Chris Anderson, autor do best-seller Cauda Longa [The Long Tail. Nova Iorque: Hyperion, 2006] sobre as novas dinâmicas de produção difusas, os camelôs seriam "a vanguarda do capitalismo", escancarando a dimensão ambivalente e conflituosa do trabalho autônomo nos dias atuais: por um lado, horizonte de salvação de um capitalismo neoliberal em crise permanente e, por outro, movimento para além da condição de subordinação do trabalho. Entrevista disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/ny/posts/2009/08/02/chris-anderson-camelos-brasileiros-sao-vanguarda-do-capitalismo-210492.asp>. Acesso em: 10/08/2012.

3. Seria essa a nova versão do contrato social?

4. Como é o caso da do bairro boêmio da Lapa - RJ que será retomado mais adiante na parte desse texto: "Quem é quem no mundo do trabalho – e da exploração – atual".

sem que isso se reverta em qualquer elemento de proteção social, leia-se, proveniente do direito trabalhista.

É mesmo sobre esse horizonte de precariedade e de captura que o trabalho dos camelôs se desenrola de forma autonôma e desenvolve práticas de liberdade. Tais práticas se baseiam, em primeiro lugar, na organização de uma rede de fornecedores – que podem ser vários, mas que também pode ser apenas um, dependendo de sua esfera de atuação – e na ativação desses canais de suprimento de mercadorias. Em seguida, há a seleção do espaço a ser ocupado, o que: a) tanto pode ser feito individualmente, como pode se basear nas relações pessoais e/ou de amizade da pessoa em questão, embora o segundo seja mais comum; b) pode ser definitiva, ou pelo menos mais duradoura - quando um camelô se fixa a um determinado ponto - quanto pode ser flexível com o máximo da flexibilidade sendo expresso pelos camelôs que não possuem qualquer ponto de trabalho, flanando pelas ruas da cidade ao sabor da maré de oportunidades. A partir desse momento, sendo montada a barraca e escolhido o ponto de trabalho que, ressalte-se, sempre pode mudar, a pessoa passa a investir – com sua vida – o desenvolvimento de relações híbridas – nem meramente pessoais nem totalmente objetivadas / comerciais – para garantir a) a circulação de seus produtos e a consequente obtenção de uma renda; b) a construção de uma rede de divulgação [boca a boca], de atenção [ajuda / socorro]; c) segurança para sua atividade.

O modo-camelô de produção do espaço se baseia na ocupação seletiva de locais de grande trânsito de pessoas, em geral nas grandes cidades, os quais eles ocupam com suas barracas, sacolas, isopores e mercadorias. Dependendo do local onde atuam e do tipo de atividade que desempenham, os camelôs também vão se deslocar pela cidade até um limite em que não possuem qualquer local definido de trabalho, indo sempre atrás dos "fluxos" e constituindo assim mais uma rede, além das indicadas: uma rede de informação e deslocamento [um mapa dinâmico] que se estende e espalha por todo a região coberta pelo trabalho ambulante, como a maré que oscila de um lado para outro, a cada período, e que dá a impressão, por vezes, de cobrir todo o globo.

De modo esquemático, a atividade de um camelô passa pela formação de redes, transporte, escolha do espaço, construção e manutenção de relações pessoais / de clientela, construção de parcerias para resistir à repressão, consecução de um local para guardar as mercadorias, deslocamentos sucessivos e por aí vai: trabalho colaborativo que é regido por uma prática criativa plástica, maleável, móvel e movente, seja para trocar informações e saberes sobre sua prática ou simplesmente sobre o "movimento" [aprimoramento de um saber vivo], seja para resistir às investidas quase sempre truculentas do poder.

Os camelôs, nesse sentido, são os portadores de um saber vivo que não se separa de seu próprio corpo e que está intimamente ligado a

suas capacidades criativas, comunicativas e afetivas de se relacionar com outros camelôs, clientes / fregueses, as forças de repressão e outros atores do tecido urbano; em suma, atividade de inserção nos fluxos da metrópole, num duplo movimento de perceber as direções da maré e de se colocar em posição de extrair delas as condições de sua produção - por meio de estímulos singulares [estratégias de venda]. Assim, os camelôs desempenham o papel de uma força da natureza na imensidão das grandes cidades ao captar as variáveis do cenário à sua volta ao mesmo tempo em que contribuem para produzi-lo: como o rio que, se amoldando aos acidentes do terreno e preenchendo os espaços anteriormente inexistentes, acaba por imprimir sua marca ao terreno. Ao materializar e qualificar o potencial produtivo do espaço urbano e nele investir o comum de suas faculdades, os camelôs acabam por criar um espaço novo que não existia originalmente e que só emerge na justa medida de sua contínua atualização: trabalho vivo, devir camelô da cidade.

Ética Hacker

É possível dizer que grande parte das pessoas que devêm hacker são motivadas pela curiosidade e por um sentido aguçado de desafio e superação que se conjugam com o estabelecimento de uma rede de amigos / parceiros e a possibilidade de trabalhar livremente naquilo que gostam. Neste sentido, eles são movidos puramente por interesses baseados em práticas que lhe proporcionem prazer e sua proliferação se dá por contágio. Pode-se dizer que esses fatores somados com algumas outras práticas estabelecem uma nova ética do trabalho, a ética hacker do trabalho, uma vez que estes fatores não constituem uma norma e nem são impostos - pode-se dizer ser uma ética na medida que não há regras pré-estabelecidas mas sim uma escuta da diferença que faz variar as condutas, objetivos e meios de realização de suas atividades - no seio de uma rede que prolifera livremente e que constitui novas subjetividades antagonistas em relação aos processos de produção e consumo instituídos e desenvolvidos pela racionalidade capitalista.

A ética hacker do trabalho, tomada dessa forma, se torna uma prática calcada na liberdade, quer dizer, a participação dos indivíduos nos projetos [organização da produção] – individuais (que posteriormente serão compartilhados) ou coletivos – é sempre voluntária e ancorada no desejo, aqui entendido como força motriz e produto da própria relação estabelecida no processo de produção e consumo. Esta dimensão do desejo como força motriz dos processos de agrupamento, se diferencia bastante dos processos de organização e comando do mercado de trabalho formal instituído com o capitalismo. Steven Levy

afirma que os hackers teriam uma devoção em aplicar as suas habilidades para a computação raramente vista fora de monastérios[5]. Contudo, essa dimensão hacker da devoção não pode ser comparada com as práticas monásticas, que posteriormente vieram influenciar vários aspectos da razão capitalista. Estas tinham um forte apelo para a separação entre o trabalho realizado, seus produtos e a motivação para a realização do trabalho. Os monges não deveriam colocar em discussão os trabalhos a eles atribuídos e a motivação não derivava do ato em si, mas sim de conseguir submeter-se à ordens, moldar a alma a partir da ideia de submissão a Deus, eles podiam não entender os motivos divinos mas certamente podiam aceitá-los e obedecê-los. Esse tipo de devoção coloca o sacrifício antes da alegria, o dever antes da diversão. Seu objetivo seria realizar uma verdadeira recusa de si.

A devoção dos hackers, não pode ser entendida a partir dessa concepção em que o dever é colocado antes da diversão, o sacrifício antes da alegria. Pelo contrário, tal devoção é antes de tudo uma dobra - força aplicada sobre si mesma: onde não existe um poder e um saber que instituam práticas transcendentais ancoradas na submissão, os hackers inventam entre si os processos e a organização de seu trabalho. Uma ideia que circula no meio explicita bem isso: "Acesso a computadores - e tudo que possa ensinar algo sobre o funcionamento do mundo - deve ser ilimitado e universal. Sempre ceder ao imperativo do estar à mão". Nesse sentido, entender e desejar o que se está fazendo deriva do fato de que mesmo que todos não possam estar envolvidos em todas as etapas da produção, todo o processo deve estar acessível e aberto para a consulta, utilização e possível envolvimento - como exemplo claro disso temos o desenvolvimento de softwares livres, mas também a própria arquitetura da Internet. Esse inventar para si o trabalho e ter acesso ao "todo", transforma completamente a condição da devoção, onde esta deixa o lugar de dispositivo disciplinar e passa a constituir um processo de autosubjetivação que produz e é produto da alegria que emerge da paixão pela diversão e da atenção aos próprios desejos.

A produção assim deixa de ser uma mera objetivação [produto] de uma subjetividade [trabalhador] que é valorizada a partir da hierarquia [gerente-pai-Deus] e passa a constituir uma autoformação imanente às relações estabelecidas em / na rede. Os hackers também se produzem [autoformação] ao produzirem, ao passo que produzem também os processos de valorização das suas atividades a partir do próprio investimento que é realizado na rede.

É através da relação produção-consumo (consumo enquanto atividade produtiva) e da capacidade autogenerativa[6] da própria rede que os hackers formam um meio ambiente dotado de subjetividade que, portanto não é, e não pode ser, tratado como uma mera objetivação das suas ações [simples transformação da matéria]. Assim, a dimensão transversal da valorização passa por um reconhecimento e retorno das

5. Hackers: hereos of the computer revolution, 1984.

6. Um exemplo é a tecnologia RSS.

ações realizadas em / na e pela a própria rede, onde o aspecto primordial dos processos de valorização desse tipo novo de fazer é a própria transversalidade da rede.

Ou seja, o trabalho dos hackers consiste basicamente em se apropriar de uma ou mais linguagens [códigos] e colocá-la(s) a serviço da rede. Já as aplicações, ou melhor dizendo, as expressões deste trabalho, que são muitas, podem ir do desenvolvimento de programas em rede à atividade solitária - na realidade na maioria das vezes arquitetada em rede mas certamente de forma “oculta” o que provoca uma imagem de ação individual - de invadir sistemas para vazar informações secretas de governos e empresas, passando pela reapropriação de saberes e posterior abertura de programas construídos no contexto [e nos limites] da propriedade intelectual assim como a disponibilização das mais variadas obras intelectuais não se importando com as questões legais envolvidas. A distinção, ou melhor, a opção entre uma atividade ou outra, podendo ser mais de uma, assim como o modo como cada uma delas se articula com um “todo” obedecem a critérios políticos e/ou éticos. Há hackers que vão dizer que quem invade sistemas não é hacker. Assim como outros que vão dizer que quem pratica pirataria não é hacker, assim como alguns hackers que invadem sistemas vão dizer que quem só desenvolve softwares livres não é hacker. Contudo esse “todo” não deixa de ser um ambiente aberto e articulado sendo esta multidão de hackers, com as suas mais variadas atuações, potencializadores na criação de pontes que ligam as autoestradas da informação e comunicação aos múltiplos caminhos que constituem a democracia. A opção pela constituição de um espaço livre – a resistência por dentro do comum – muitas vezes se dá por meio de uma recusa radical em participar de dinâmicas não-democráticas e antidemocráticas, um exemplo disso são as campanhas para manter a neutralidade na Internet e a recusa em aceitar que os seus espaços de atuação sejam monitorados pelo poder. Esta luta pela neutralidade e a liberdade na Internet e pela liberdade de expressão, está intimamente ligada com o fato de que para os hackers se desenvolverem é necessário espaços abertos - onde é possível desenvolver dinâmicas colaborativas e onde não existam constrangimentos para a circulação de conhecimento -, pois o processo de desenvolvimento dos hackers consiste em se apropriar de diversas fontes de conhecimento para criarem novas possibilidades.

Os hackers “são os propiciadores de viabilizações, viabilizam possibilidades novas, através de técnicas e de tecnologias”[7]. Essa capacidade de propiciar novas viabilizações só consegue emergir desse ambiente onde a comunicação é livre, ou seja, não está sujeita as barreiras e limitações da escassez produzida pela razão de Estado-empresa. A ética hacker faz essa inversão, trata o espaço digital, e, mais em geral, o próprio mundo como um lugar cheio de recursos, abundante, pleno de possibilidades, ao invés de trabalhar numa lógica de escassez onde é

7. Gilberto Gil. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/06/16/gil-sou-hacker-um-ministro-hacker%E2%80%99/> Acesso: 10/08/12.

necessário os mecanismos da propriedade para que haja a valorização. Para tanto, os hackers vão desenvolvendo e ocupando progressivamente lugares que, ou não eram valorizados – caso em que eles qualificam o espaço e/ou ferramenta por meio de seu uso [o consumo produtivo] - ou simplesmente não existiam, situação na qual sua atuação possui um forte componente de inovação.

A ética hacker, nesse sentido, produz e é produto do excesso, da força-invenção[8] e se coloca como a capacidade de imaginar e produzir mundos diversos de como estão colocados, codificados, normatizados, constituídos. A produção de liberdades e o investimento nas relações afetivas (construção de redes) passa assim pela não-colaboração com certas práticas e com certos saberes, não se trata somente de se libertar de certas amarras - por exemplo o copyright. A recusa em colaborar - com certos tipos de práticas e saberes - ao mesmo tempo consiste necessariamente em criar novas práticas, saberes e espaços de liberdade (ao produzir um espaço de livre circulação de conhecimento está implicado em alguma medida uma oposição ao regime de escassez do copyright). Neste sentido, cada ato de destruição e de desestabilização [não-colaboração com o poder] assume assim a forma de cooperação, de compartilhamento autônomo. É através da não-colaboração com os regimes da propriedade intelectual, com os logs[9] impostos pelos Estados e pelo mercado, com a censura e a ocultação de informações e conhecimentos públicos ou de interesse comum, e portanto na criação de espaços autônomos onde estas lógicas não imperam, que a ética hacker se mostra mais potente, hackeando consensos e comités: uma prática saqueadora, sabotadora e radical.

Esta dimensão de "vazamento" (leaks) ou de "ataque" - que é alvo de diversas controvérsias mas que é principalmente alvo de tendenciosas campanhas vexatórias e de criminalização por parte de governos e da grande mídia - só pode ser comprendida a partir da própria ética hacker. É na livre circulação de ideias e conhecimento que estes se constituem. Antes de tudo, para eles é primordial estar conectado com o "todo" para que a partir disso possa ser feita a escolha ou invenção do melhor e próprio caminho a se tomar. Ao desertarem das dinâmicas de acumulação, hierarquias e da razão de Estado, para hackearem sistemas e praticarem a "pirataria" estão pondo em prática o imperativo do estar à mão ou do toda informação deve ser livre. Como afirma "The Mentor", em Manifesto [Hacker] escrito logo depois de sua detenção:

> Nós fazemos uso, sem pagar, de um serviço (aqui ele se refere aos serviços de telefonia) que poderia ser acessível e barato se não fosse dominado por aproveitadores e glutões do lucro, e vocês nos chamam de criminosos. Nós investigamos... e vocês nos chamam de criminosos. Nós corremos atrás de conhecimento... e vocês nos chamam de criminosos. Nós existimos

8. Sobre o debate entorno da força-invenção consultar Antonio Negri "Books for Burning: Between Civil War and Democracy in 1970s Italy".

9. Registro de atividades gerado por programas de computadores.

> sem cor, sem nacionalidade, sem religião... e vocês nos chamam de criminosos. Vocês constroem bombas atômicas, vocês fazem guerras, vocês matam, trapaceiam e mentem para nós e tentam nos fazer crer que é para o nosso bem, e mesmo assim nós somos os criminosos. Sim, eu sou um criminoso. Meu crime é a curiosidade. Meu crime é julgar as pessoas pelo que elas falam e pensam, e não por suas aparências. Meu crime é ser mais inteligente que você (saber os seus segredos), algo pelo qual você nunca me perdoará. Eu sou um hacker e este é meu manifesto.

Como pode-se ver ao praticarem atos que fogem às regras do Estado e do mercado, considerados crimes, ou quando atacam os bons costumes e a moral, eles não se veem como "ladrões", "bandidos" ou "depravados". Pelo contrário, se veem prestando um serviço valioso a toda humanidade, ao disponibilizarem e lançarem mão de recursos que antes eram acessíveis somente a poucos, e ao permitirem a ampliação da compreensão sobre e da vida e suas dinâmicas; em última instância, ao facilitarem e produzirem transformações e mudanças, melhoramento dos "sistemas": ativando a força-invenção. A ética hacker é uma ética da sabotagem, mas também uma ética da autonomia, em que a autonomia hacker se materializa na liberdade de criar e usar suas próprias determinações, suas próprias valorizações.

Finalmente, os hackers, o ponto de vista do espaço que os envolve e a maneira como produzem este espaço, têm muito a contribuir com uma teoria contemporânea do conflito, pois explicitam que qualquer solução possível para a desigualdade não pode vir da pacificação ou pelo silenciamento das vozes discordantes, mas apenas através da democratização mesma das condições, regras e direitos sobre e da vida. O que, na maioria das vezes, não acontece sem uma certa dose de violência.

Quem é quem no mundo do trabalho – e da exploração – atual

A produção biopolítica do território (as ruas, mas também a rede pensada como ciberespaço) passa por importantes transformações enquanto base para a construção e desenvolvimento de novas relações sociais, sejam elas relações de trabalho ou "apenas pessoais" – na verdade, pouco importa: no paradigma imaterial atual, elas são ambos. O espaço onde são jogadas as partidas da produção biopolítica, passa assim do estado de campo árido em que grassam as condições mais árduas da pobreza [a falta] à rica seara de trocas intersubjetivas (comunicativas, afetivas, criativas – produtivas, enfim), dando origem a um território híbrido – nem físico, nem imaginário, mas ambos – em que a principal e enorme riqueza é o próprio trabalho vivo.

Diante desse cenário, o processo segundo o qual o capital se apropria do valor, atualmente, passa pela criação de canais que ligam a produtividade do trabalho e da vida das pessoas às esferas externas de valorização desta - no sentido de atribuição transcendente de valor: é sobre o comum que o capital se lança.

Um exemplo contundente da maneira contemporânea de atuação do poder - quer dizer, [o poder] enquanto controle e captura - aparece na forma como a Prefeitura do Rio de Janeiro vem "ordenando" continuamente o espaço metropolitano, por meio do chamado "choque de ordem", que exclui totalmente da gestão do espaço urbano os sujeitos que compõem a cidade a partir do trabalho vivo e os inclui posteriormente por meio das dinâmicas de exploração do capital. A Prefeitura, nesse sentido, não deve ser entendida como a proprietária (pública) de um espaço privado – a cidade – mas deve ser entendida como atriz (provavelmente a principal) de uma parceria público-privada que tem por objetivo extrair valor de uma produção comum da qual nem ela nem suas parceiras são as propiciadoras. Da mesma maneira, as empresas de telecomunicação tampouco devem ser encaradas como proprietárias de um espaço em que as pessoas – nós todos, no caso – entramos meramente como consumidores de um serviço (aqui trata-se tanto da Internet, quanto do rádio e televisão ou dos serviços de telefonia fixa e/ou celular). Em realidade, essas parcerias público-privadas são o teatro da apropriação de um valor que é produzido na ação mesma de viver: as atividades de falar ao telefone, navegar na Internet e ocupar produtivamente o espaço urbano, entre outras estão impregnadas de atenção – tempo de trabalho e de vida – que é o objetivo supremo de toda empresa capitalista: subsunção real do mundo da vida ao capital!

Por conseguinte, entendemos os direitos de autor do tipo copyright (e mesmo a ampla gama dos creative commons) e a propriedade pública das ruas como dispositivos de controle da própria circulação da riqueza produzida socialmente que a reduzem ao valor de troca capitalista. Maurizio Lazzarato e Antonio Negri, em Trabalho imaterial, falam de duas formas de captura coincidentes. A primeira opera por meio de dispositivos disciplinares de repressão: é o que ocorre em territórios como a Lapa e a Internet quando empresas e marcas conhecidas e outras nem tanto redirecionam os fluxos [a circulação] de desejo, afeto e mesmo a presença física das pessoas para circuitos fechados de acumulação [e poder]. Como ocorre quando a Prefeitura do Rio, decidindo de forma absolutamente arbitrária quem pode e principalmente quem não pode ocupar o espaço urbano, determina a retirada de grande parte dos ambulantes que trabalhavam na Lapa, ao passo que permite às grifes da boemia carioca se apropriar literalmente (com cercas e tudo) do mesmo espaço. Ou quando, o Facebook e mesmo a Google se intitulam proprietários de tudo aquilo que as pessoas colocam em suas páginas na Internet – leia-se, suas vidas - decidindo o que pode e o que

não pode circular e quais informações e perfis (vida) serão censurados e / ou irão ser “entregues” aos mecanismos de repressão do Estado.

No entanto, esse esquema não estaria completo se não fosse por outra dinâmica de captura que, como dissemos, é coextensiva (e essencial) à primeira, e que se dá por meio da produção de subjetividades capturadas elas mesmas; esse modelo de captura tem por objeto a construção de legitimidade (na forma de comando) que embasa e sustenta (inclusive materialmente, com corpos e mentes) a operação de redução da riqueza social ao valor (e aos valores) capitalista(s): ou seja, o público – no sentido de atenção, audiência – como produção do biopoder que não apenas concorda com as políticas repressivas que visam à privatização do comum, como chega a conduzi-las ele próprio, por diversas vezes. É o biopoder, ou seja as tecnologias de controle e modulação, que se desenvolvem neste novo tipo de captura e exploração. Neste contexto, as empresas de telecomunicações e os famigerados ‘formadores de opinião’ ocupam uma posição central: e nesse jogo de compadres fica difícil sequer definir quem vem primeiro, se o ovo (o público) ou a galinha (as empresas, o poder público e seus marqueteiros).

Nesse ponto, convém recorrer a Foucault, para quem o biopoder não vem para substituir os aparelhos de soberania ou de disciplina, mas para reorganizá-los (inclusive materialmente) de modo a que melhor sirvam a uma extração de vida e de riqueza da população por parte do poder. Assim, a dimensão extremamente sofisticada de controle que acabamos de retratar nada tem de intrinsecamente pacífica ou sublime, como uma leitura apressada poderia indicar. Ou melhor, a legitimidade do poder ou a produção de subjetividades já capturadas, que se materializa na paz (seria melhor dizer na pacificação) é apenas um dos temas possíveis sobre o qual o poder irá incidir, sendo seu repertório muito mais amplo e plástico do que essa afirmação permite supor. Contudo, mais que traçar uma genealogia e uma analogia das formas de controle, comando, captura e exploração contemporâneas, interessa-nos aqui apontar algumas contradições desse processo que podem nos ser úteis nas dinâmicas de mobilização de camelôs e de hackers, mas sobretudo nas articulações políticas que estes dois grupos podem produzir em conjunto.

Conforme dissemos, o processo segundo o qual o capital se apropria do valor ocorre após e por fora da esfera de organização da produção – e muitas vezes até de sua efetivação, e sendo assim como cercear o acesso e o livre trânsito de pessoas e bens / produções sem comprometer a existência dele próprio, capital? Quer dizer, por um lado, o capital depende – para sua própria reprodução – da vitalidade da multidão produtiva e do comum que ela está continuamente gerando e atualizando (e aqui a Lapa e a Internet são exemplos vibrantes da monstruosa ‘produtividade’ da multidão), assim como também depende de manter e aumentar as taxas de consumo para garantir o desenvolvimentismo e

desenvolver os processos de acumulação, que atualmente são sustentados através do acesso abundante ao crédito por partes da população que até pouco tempo atrás eram tidas como "marginais" [insolventes] a economia principal - as ditas classe D e E - que a partir das políticas de pacificação e de abundância de crédito são incluídas na economia principal como classe C e podem ter acesso formal - diga-se de passagem, pagando preços exorbitantes e sendo excluídos, sempre que possível, dos processos decisórios e de gestão - aos serviços de atenção e cuidado (educação, saúde, comunicação etc.), ao consumo de bens altamente industrializados (computadores, carros, smartphones etc.) e a moradia legalizada (possibilidade de compra de bens imobiliários a juros baixos à perderem de vista). Tal e qual um vampiro, o capital, depende do sangue de suas vítimas saudáveis para sobreviver; por outro lado, potência demais (acesso aos recursos assim como a possibilidade de criação de novos usos e reapropriação dos bens materiais e imateriais) implica em liberdade máxima, fazendo com que a multidão – e logo, o sujeito coletivo (a subjetividade) do trabalho vivo – se erga ao status de possível algoz do capital, ameaça última às relações de comando e acumulação por ele preconizadas: contradição explosiva que nos dá a certeza de tempos interessantes por-vir.

Entretanto, o que se vê atualmente parece ser um pêndulo, que se articula entre as práticas de liberdade do trabalho vivo, e, portanto da organização do comum e a desestruturação do capital, e os sofisticados mecanismos de modulação da potência multitudinária e, portanto a reestruturação do capital – tanto em termos de uma governança da fragmentação, que visa manter os nós da rede bem longe uns dos outros; ou seria melhor dizer, competindo entre si por migalhas de bem-estar privado? (leia-se a alta competitividade para o acesso a renda, que nas ditas "indústrias criativas" se materializa de forma absoluta e o crédito abundante para um débito ainda maior), quanto na redução da potência da multidão a uma espécie de tom monocórdio que mantém o monstro adormecido, algo como uma multidão em estado de suspensão – não sem grandes doses de violência, é bom que se diga. De toda forma, o dilema enfrentado pelo capital parece o do gigante que, uma vez de posse da galinha dos ovos de ou(t)ro, tem que optar entre a sujeição aos tempos e condições da galinha, ou abri-la e correr o risco de provocar sua morte, o quê, no caso do capital, implicaria em sua própria morte.

Com efeito, e voltando a nos debruçarmos sobre as articulações políticas entre hackers e camelôs, as ruas, como a rede, devem ser pensadas, a nosso ver, como materialização de um trabalho cooperativo, que produz e atualiza continuamente o comum e que, estando em todo lugar, não está em lugar algum – nenhum ponto comercial, nenhum interesse público / geral, nenhum produto, nenhum copyright, nenhuma marca ou mercadoria dá conta do investimento / cuidado multitudinário (de vida) que está na base dessa produção difusa.

Por sua vez, a luta de camelôs e hackers deve ser pensada no contexto de um mesmo circuito que tem principalmente nas grandes cidades do mundo seu palco de ação, e cujos polos interferem de maneira singular na democratização da produção e da circulação de saberes vivos. Sua prática antagonista, contra os dispositivos do capital – principalmente os direitos autorais [copyright] e as barreiras [físicas e legais] interpostas à apropriação do espaço tanto urbano como o virtual – ao mesmo tempo em que os constitui, é atravessada por uma precariedade crescente – falta de direitos, de remuneração, de democracia – proporcional apenas à sua enorme potência. Quer dizer, falar sobre a ética hacker e o nomadismo camelô é falar sobre o comum das lutas, é falar sobre políticas inovadoras, que integrem novas tecnologias e mobilização social na radicalização de processos democráticos e no aprofundamento das práticas de liberdade.

De lutas e da multidão: a ética camelô e o nomadismo hacker

O comum das lutas, no entanto, não está dado, ou melhor dizendo, não deve ser procurado apenas nas condições materiais das lutas – condições econômicas e/ou sociológicas. Ele deve sim ser construído a partir de uma articulação entre os distintos movimentos – camelôs e hackers, mas também os demais movimentos do trabalho vivo metropolitano: ora, a cultura livre produzida fora do regime de propriedade intelectual está conectada com a possibilidade de descriminalização dos camelôs; assim como as ocupações para moradia - que por excelência são o êxodo da relação de dívida eterna imposta pelo aluguel - possibilitam ao mesmo tempo mais tempo livre para o desenvolvimento do trabalho e da renda dos hackers; o trabalho dos pré-vestibulares comunitários e a política de cotas nas universidades, por sua vez, é a base para que o filho do camelô ingresse na universidade e, assim é também, motor da renovação de movimentos políticos em geral (inclusive hackers); da mesma forma, a precarização contínua dos estudantes e dos trabalhadores da dita "economia criativa" é a condição material que os conecta aos trabalhadores informais da cidade (camelôs), e assim por diante.

O comum, nesse sentido, é a base de possibilidade do trabalho vivo metropolitano e seu produto [em processo] mais valioso, e deve ser assumido pelos diversos atores, cada um a sua maneira, como o problema político por excelência do período em que vivemos: não como resultado pacificado das transformações peculiares do período atual: como os movimentos de cultura digital que só conseguem enxergar o próprio digital e assim acreditam que se não houvesse copyright na Internet "o mundo se salvaria"; ou nas políticas - esquerdistas - que acreditam que para resolver o problema dos pobres-negros-favelados basta colocá-los em conjuntos habitacionais e garantir um emprego formal; assim como to-

das as apologias da pós-modernidade fraca (e outros pós), ou fragmentação irreversível, pura e simplesmente; mas como terreno mesmo em que se trava o novo conflito pela apropriação da riqueza produzida pela extensa rede do trabalho vivo que liga os sem-teto aos flanelinhas, os funkeiros aos estudantes, os camelôs aos hackers.

Com efeito, se em um primeiro momento a luta era para meramente afirmar o comum, a multidão e a produção biopolítica como novas categorias – novo paradigma – do trabalho atual, esse momento já ficou para trás. Não apenas o capital se deu conta da existência do comum, como já arrumou para ele um lugar bem confortável como fonte de valorização dele próprio, capital, seja por meio de dispositivos financeiros, endividamento, seja pela condição de precariedade, desmantelamento dos direitos sociais adquiridos e pelo controle do espaço produtivo urbano e rural. A luta agora é para deixar clara a clivagem que coloca em lados opostos [antagônicos] aqueles que enxergam no comum a solução gratuita[10] para os males provocados pela crise [novas dinâmicas de valorização do capital] e aqueles que insistem em produzir à sua maneira e segundo uma ética própria [autônoma] – os outros irredutíveis do capital – e assim afirmam um welfare [melhor seria dizer um commonfare] que, assumindo os novos ventos do trabalho vivo, contribua para universalizar as condições, regras e direitos sobre e da vida. Uma radicalização democrática ao mesmo tempo que uma democratização radical[11] em escala local/global.

O welfare do fordismo já não dá - se é que um dia deu - conta das questões atuais. A volta, como alguns pregam, ao universo do trabalho assalariado e das instituições que lhe correspondem não apenas é indesejável como também materialmente impossível, colocando-se como um obstáculo mesmo à emergência de um novo welfare do trabalho 2.0, onde o Estado em parceria com as empresas privadas seria novamente o regulador e protetor da vida. Faz-se necessário, então, aos movimentos uma pauta transversal, que afirme e aprofunde no interior da multidão do trabalho vivo uma nova ética do trabalho, onde o comando e o controle capitalistas - que estabeleceu arbitrariamente e tenta ainda estabelecer, mesmo que a partir de dispositivos diferentes que na Era de ouro do fordismo, a organização do tempo e do espaço de trabalho, assim como sua valorização [soldo/soldagem da razão capitalista: o salário se torna um cimento social] - já não consiga mais determinar de maneira precisa os resultados da produção (determinar o que deve ser produzido) e sua valorização (distribuição da renda e acesso aos recursos materiais e imateriais), já não consiga mais impor as separações por classes, gêneros, raças e credos. Separações estas que geram o estabelecimento de medidas arbitrárias e abstratas para a remuneração e participação nos processos produtivos, expressa na diferença gerada na distribuição de renda e nos papéis desenvolvidos no mercado de trabalho formal a partir de mecanismos como o racismo, a xenofobia, o machismo, a mar-

10. O jogo entre trabalho livre e trabalho gratuito decorre da ambiguidade da palavra inglesa free, que significa ao mesmo tempo grátis e liberdade. Richard Stallman, criador do copyleft, faz essa diferenciação quando se refere ao free software (software livre) dizendo que o free de free software é o free de liberdade e não o de grátis. O trabalho gratuito seria portanto o trabalho que é realizado de graça para o Estado-empresas expropriarem valor [crowdsourcing] em oposição ao trabalho que busca produzir liberdades.

11. Expressão cunhada durante as manifestações espanholas do 15M de 2011.

ginalização dos idosos e jovens etc. Essa incapacidade do comando e do controle capitalistas de impor o seu valor e a sua medida, assim como determinar os processos de organização e transformação do trabalho, como dito, só pode vir ancorada no aprofundamento de uma nova ética baseada no trabalho vivo e na força-invenção onde se desenvolvem: as capacidades de determinar [inventar] o próprio trabalho e valorizá-lo através do embricamento entre ação e liberdade, entre invenção e autonomia articuladas no aprofundamento do comum.

Nesse sentido, ao pensarmos num commonfare, a flexibilização e/ou abolição da propriedade intelectual não poderia estar desassociada de políticas de redistribuição de renda que garantam a remuneração do trabalho livre [autônomo] e reafirmem a multidão como sujeito da produção da riqueza contemporânea [inclusive e principalmente de mundos]. Juntos, os que realizam o trabalho vivo podem vir a ser o sujeito de um eventual direito à renda, não na forma de complemento ou substituto da renda do trabalho, mas como a própria renda de um trabalho que, por não ser reconhecido, tampouco é remunerado. Ou seja, o próprio fato de estar vivo, falamos aqui do direito a renda básica universal.

Da mesma maneira, as alternativas do tipo crowdfunding podem exercer um importante papel na vascularização e abertura de algumas relações de produção. »Assim como a organização e produção de cooperativas de cultura e software livre, de camelôs, catadores de lixo etc. são de suma importância.« Contudo nos parece que essas alternativas por mais importantes que sejam - e são com certeza - acabam por serem insuficientes para se contraporem à expropriação do comum por parte do capital – crowdsourcing. Por isso, insistimos que é necessário que elas sejam complementadas por políticas de democratização do orçamento e da gestão das verbas públicas – nesse caso tornadas comuns – que viriam acompanhadas de uma verdadeira abertura à circulação dos saberes e à ocupação produtiva dos espaços fora das dinâmicas de acumulação e exploração do capital.

» p.190 - O funk carioca e a liberdade «

Poderíamos dizer então que no devir-hacker dos camelôs e no devir-camelô dos hackers emergem dois componentes centrais que rompem com a racionalidade Estado-Capital, a autodeterminação política e a autovalorização sabotadora. Eis aí, os elementos possíveis de uma ética camelô atravessada pelo nomadismo hacker.

METAMORFOSE – ARTE E TRABALHO IMATERIAL[1]

Antonio Negri

Vamos começar pela tentativa de situar historicamente, e de um ponto de vista materialista, o conceito de artes plásticas e figurativas – em outras palavras, definindo (em qualquer evento historicamente determinado) sua possível ligação com a estrutura e o desenvolvimento dos modos de produção. É uma operação possível? Uma vez que estamos aqui hoje para falar sobre arte e trabalho imaterial, parece-me que seria útil tentar: de fato, o caráter "imaterial" do "trabalho" em nenhum sentido diminui seu papel de protagonista absoluto da história (inclusive nas relações que mantém com a produção artística), e, da mesma forma, esta imaterialidade não esvazia a atividade do trabalho de sua energia econômica e *potenza* ontológica, requisições do capitalismo, precisamente para que possa explorá-las.

É possível definir a arte nesses termos? Eu acho que é. Mesmo que a arte reaja na superficialidade e caprichos de seu mercado, em outras palavras, daqueles fenômenos artísticos que são ditados pela circulação de capital, pode-se de fato traçar a correspondência (áspera, é claro, mas mesmo assim real) entre os vários períodos da atividade artística (o que se poderia chamar de "estilo" ou "poética" da arte), por um lado, e as formas de produção capitalista e organização do trabalho por outro. Então eu gostaria de tentar esboçar algumas das figuras dessa relação, desculpando-me pelo avanço de sua natureza esquemática.

Vamos começar com o período que viu a luta de classes se tornando essencial para o desenvolvimento capitalista. De 1848 a 1870, essa centralidade é expressa através de uma massificação – bruta e poderosa – do trabalho da classe trabalhadora em toda a sua materialidade. Será que o "realismo" da expressão artística (Coubert e Cézanne, por exemplo) expressa esta nova condição histórica do trabalho? Sempre tive a impressão de que este era o caso, especialmente se considerarmos a força com que a desnaturalização do real e a materialidade estrutural

1. Fala no Tate Britain em 19 de janeiro de 2008 - Tradução de Geo Abreu baseada na edição inglesa Art & Multitude. Cambridge: Polity Press, 2011

do sujeito começam a fazer sua aparição – em exata correspondência com os primeiros e maiores episódios da centralização industrial e metropolitana da exploração da força de trabalho.

O período do impressionismo, por outro lado, entre 1871 e 1914, corresponde a um período em que o capital foi aprofundando a divisão e especialização do trabalho, enquanto que do lado dos trabalhadores vemos o desenvolvimento de um projeto subversivo de autogestão da produção. Este é o primeiro grande momento da "sobredeterminação emancipatória" das condições de acumulação da produção capitalista, um momento em que o trabalhador qualificado é o protagonista. Os trabalhadores chegam à conclusão de que o mundo capitalista, que representa seu inimigo, poderia ser dissolvido – e, possivelmente, reconstruído em outras bases – se eles pudessem simplesmente agarrar a chave da produção, reapropriando-se disto. Agora, essa dissolução e reconstrução do mundo tem ecos poderosos em como o mundo da arte estava começando a funcionar nesses mesmos anos. A criação repousa na dissolução: este poderia ser o *slogan* da primeira fase de transformação artística da história do presente.

Isto nos leva à Revolução de Outubro. Em todo o mundo, o pensamento revolucionário e as ações subversivas foram se espalhando como um incêndio. A fim de responder a este desafio, o capitalismo foi obrigado a impor uma massificação ainda maior aos proletários, que representavam a base da produção; para estabelecer novas normas ao consumo da classe trabalhadora (através do sistema de bem-estar social); para forçar o nível de abstração ao máximo; e para introduzir uma concepção "científica" na organização do trabalho. E foi justamente nesse momento que a "forma abstrata" também se impôs na produção artística. Essa abstração é, simultaneamente, uma representação da abstração do trabalho e – paradoxalmente a partir do ponto de vista do trabalhador – o próprio material para uma imaginação alternativa. Na verdade, o que é o socialismo, senão um projeto para organizar a abstração do trabalho de forma autônoma?

Entre 1917 e 1929, desde o assalto ao Palácio de Inverno até a Grande Depressão, essa abstração que veio ocupar o coração da produção artística é "expressionista", o que significa contestar heroicamente as reais e presentes determinações da exploração. Em outras palavras, isto antecipa violentamente a abstração do trabalho – uma abstração que absorve, apropria e força ao limite, a fim de derrubá-lo. Portanto, agora temos a abstração atravessando a arte figurativa, destruindo-a e reconstruindo-a, e a produção artística vive uma verdadeira paixão revolucionária, qual seja, o desejo de uma estética construtiva, formulada em termos poderosamente épicos.

Na sequência disto, uma vez que é cooptada pelo mercado e pela circulação de mercadorias, a abstração vai assumir formas cada vez mais analíticas, ainda que abstratas, é claro, porém cada vez mais eva-

nescentes e, muitas vezes abertas à experimentação pura – pelo menos a cada vez que a crise (e a renovação dos modos de produção, que é sua consequência necessária) permitir, ou quando as lutas dos trabalhadores as impuserem.

Depois de 1929, a única dimensão estética que permanece é aquela produzida pelo artista de massa, em outras palavras, aquela que avança numa pura capacidade construtiva – independentemente da forma assumida. E esta é a evolução que, numa história de experimentação contínua, nos leva, finalmente, a 1968. Então é assim que chegamos ao momento de interseção entre captação e produção, ou, melhor dito, do entrelaçamento entre a abstração do atual modo de produção e a representação de outros mundos possíveis, na abstração da imagem e no uso de materiais cada vez mais diversificados, na simplificação do gesto artístico e na desestruturação geométrica do real… Picasso e Klee, Duchamp e Malevic, Beuys e Fontana, Rauschenberg e Christo: apesar das óbvias diferenças entre si, reconhecemos a todos eles como atores de uma mesma experiência criativa. A partir de agora somos confrontados com um novo sujeito – um sujeito capaz de desmistificar o destino fetichizado que o capital nos impõe – e com um objeto abstrato.

E agora? Há mais alguma coisa que possamos tirar disso tudo?

1968 chega. Nesse ponto, a arte contemporânea é obrigada a enfrentar um novo conjunto de questões. Como um evento acontece? Como pode a paixão e o desejo pela transformação do aqui-agora se desenvolver? Como a revolução se apresenta hoje? Como o ser humano pode ser totalmente repensado? Como o abstrato pode se tornar o objeto da *práxis*? Que tipo de mundo a abstração deseja, e como ela o deseja? Quais serão as formas de vida correspondentes a esse gesto extremo de transformação?

Voltemos ao argumento básico. Começamos com uma fase de reapropriação e autogestão, dominada pelo desenvolvimento da figura do trabalhador qualificado (1848-1914) e pelas lutas que ele realizou, em outras palavras, dominado pelas utopias e revoluções por ele expressadas (um período que, no momento da Comuna de Paris, dividiu-se nas correntes artísticas do "realismo" e do "impressionismo"). Então, veio uma fase revolucionária aberta com 1917, que nos levou até 1968, e ocorreu inteiramente dentro do movimento de abstração da força de trabalho – uma fase que é dividida por sua vez, pós-1920, na corrente artística do expressionismo e da experimentação abstrata (durante a qual a figura do trabalhador de massa propõem-se a si mesmo como sujeito hegemônico sobre / contra a abstração do trabalho e toma lugar o projeto de uma gestão socialista da abstração). E aqui estamos hoje em um novo período: a fase constituinte do trabalhador socializado [*operaio sociale*], da força de trabalho cognitivo. Agora, lá vem a grande pergunta: constituinte de que, quando, onde?

»Valeria a pena começar do início. No nosso caso, isso significa perguntar se o termo "trabalho imaterial" é apropriado. De fato, paradoxalmente, falar hoje em "trabalho imaterial" não significa falar em abstração, mas, ao contrário, de um mergulho real no concreto, na matéria.« Então, o que estamos lidando aqui não é mais espiritualidade ou visão além do alcance, mas uma imersão em meio a corpos, uma expressão da carne. O trabalho imaterial produz produtos materiais, mercadorias e comunicação. É organizado socialmente através de redes linguísticas, coorporativas, eletrônicas e digitais, todas extremamente materiais, e tem lugar através de tipos de associação – e movimentos – que são multitudinários. Portanto, estamos lidando com uma imaterialidade que é bastante plena de carne, muito móvel e muito flexível: um conjunto de corpos.

Agora, do ponto de vista da arte, isto nos leva ao paradoxo desta história: o desenvolvimento artístico transformou em figuras corporais a abstração das relações sociais em que vivemos; e isto deu importância à vitalidade da carne – por meio de imagens que se movem e fluem, num processo de contínua transformação.

De Bacon a Warhol ou Park Yong, o artista imagina, num espaço denso, um magma indistinto; e sem medo, considera a perspectiva de um mundo livre de sua arquitetura interna. Doravante o desenvolvimento artístico tem lugar em termos biopolíticos tanto quanto em termos imateriais. A tentativa de reimaginar a comunicação social e compreender sua figura móvel é acompanhada por um mergulho num mundo borbulhante e caótico, que é produtor de formas de vida. De um ponto de vista tanto intensivo quanto extensivo, o paradoxo artístico atual consiste no desejo de produzir o mundo (corpos, movimentos) de forma diferente – e ainda, de dentro de um mundo que não admite outro mundo diferente daquele que realmente existe, e que sabe que o "fora" a ser construído só pode ser o outro dentro de uma absoluta dentrilateralidade[2]

Claro, a descrição de largas pinceladas que tenho dado aqui não tem a pretensão de oferecer uma nova narrativa da história da arte. Simplesmente, o ponto é que a atividade artística sempre existe dentro de um modo específico de produção, e que o reproduz – ou, mais exatamente, que o produz e contesta, que sofre e o destrói. A atividade artística é um modo – uma forma singular – da força de trabalho. Não é por acaso que todos os produtos da atividade artística podem facilmente se transformar em mercadorias e, pela chave inversa, pode-se atribuir a um produto um valor particular caso apresentado como sendo na realidade uma invenção – em outras palavras como um produto *sui generis*, como uma irredutibilidade singular. A obra de arte é sempre indissociavelmente duas coisas – aliás, como todos os objetos produzidos na Era do capitalismo: é tanto atividade quanto mercadoria. E é com base nesta unilateralidade dupla da atividade produtiva

2. No original, insidedness.

que se pode entender o que gostaria de sugerir como realidade interna da relação artística contemporânea: não apenas a maneira de produzir arte poderia ser entendida como simples produção de mercadoria, mas também como uma forma de produção em geral que se torna a figura da *potenza*, em outras palavras, do ser criativo no mundo. A força de trabalho, um pássaro livre na floresta da vida.

É por esta razão que, na minha opinião, a atividade artística tem uma importância ontológica que é também a de todas as formas de trabalho considerado de seu ângulo criativo. E o trabalho será capaz de chegar ainda mais à tona na medida em que se tornar cada vez mais cognitivo através do desenvolvimento dos modos de produção. Suas mudanças características: vemos a produção de mercadorias ser reorientada, sua circulação, o surgimento da natureza linguística de reprodução, o virtual, em rede, a valorização cooperativa da reprodução e assim por diante.

Por um longo tempo desde agora o estudo da arte tem insistido nesta importância ontológica. Sempre considerei que a contribuição da Escola de Viena, na virada do século XX, foi importante a este respeito. Notavelmente quando seus escritores, analisando, com Alois Riegl, os ofícios romanos e bizantinos tardios, falam em termos do conjunto de forças sociais e modelos que estão incluídos no fazer artístico, captando, assim, sua sobredeterminação ontológica. O que vem à tona, então, é o *Kunstwollen*[2], isto é, o desejo singular de fazer arte, e o florescimento de todas as técnicas precisamente em torno daqueles que foram pensados, para colocá-los em funcionamento; ou a sobreposição entre objeto e sujeito dentro do processo histórico, e através da produção: o *Kunstwollen* anima o ofício, e o ofício sinaliza ao *Kunstwollen*.

Agora, o que aconteceu no final do período romano é, na realidade, sempre o caso. O *Kunstwollen* pode ser universal para o período por ele descrito, mas em cada um ele toma uma forma particular através da maneira pela qual os materiais são postos em conjunto, em que se escolhe os modos de produção que utiliza, e em que se mobiliza gostos e necessidades. O *Kunstwollen* é uma intencionalidade que, quando realizada, em nenhum sentido perde a sua própria determinação espaço-temporal; e ainda, é uma intencionalidade que renova a sua própria época. Cumpre-se aqui, agora, numa forma cognitiva, ao exibir o trabalho como uma "formação da forma" da vida. Os meios técnicos tornam-se mentais (isto é, cognitivos), e vice-versa, a inteligência torna-se técnica e trabalho.

Gostaria de fazer duas outras referências à história da crítica de arte –tenho em mente a escrita de Wilhelm Dilthey e Michel Foucault, e espero que a relevância de ambos se torne imediatamente aparente.

Em Dilthey a relação entre o modo de produção e a experiência artística parece a princípio articulada de forma muito diferente daquela que a Escola de Viena propõe: a obra de arte é o produto de uma

3. Conceito alemão criado por Alois Riegl, historiador de arte austríaco. Traduzido literalmente para o português como "vontade da arte", entendendo-se como uma força do espírito humano que faz nascer afinidades formais dentro de uma mesma época em todas as suas manifestações culturais.

Erlebnis[4] individual, e a experiência artística tem fortes conotações psicológicas. Aos poucos, porém, a estética de Dilthey – ou, mais precisamente, a análise da "poética" de cada um dos autores românticos e pós-românticos a quem Dilthey endereça sua crítica – desenvolve a análise em termos que são os da estrutura histórica, das técnicas expressivas, e da singularidade da percepção artística, chegando com isto a uma concepção que é muito mais próxima daquela dos teóricos vienense. Com esse recurso específico: na produção artística a relação que existe entre aquele que age e aquele que recebe a ação é mais e mais profunda, tornando-se um motor da transformação ontológica dos atores.

Quanto a Foucault, como sabemos, ele usa a noção de *episteme* como pedra fundamental na interpretação de um período, mas, ao mesmo tempo, apresenta o desenvolvimento do período como sendo à beira da inovação, isto é, sujeita a descontinuidades. Na realidade, Foucault insiste muitas vezes – e isso não é por acaso – em hibridação, no processo de interface dentro do qual emergem e são realizadas as transformações da *episteme* de um determinado período. À pergunta "O que é um autor?", ele respondia, em 1969, "Que importa quem está falando!". E dois anos depois, sobre Manet, o discurso de Foucault já havia estabelecido as formas nas quais a metamorfose do gesto artístico acontece: Manet – o "quadro-objeto"[5] – "condição fundamental para finalmente libertar-se a si mesmo um dia a partir da representação de si e ganhar espaço para brincar com suas propriedades puras e simples, suas propriedades materiais"[6*].

Então, esses dois autores – Dilthey e Foucault, que representam uma espécie de "antes" e "depois" em relação ao ponto de virada que nos traz à pós-modernidade e à hegemonia do trabalho imaterial no cenário artístico – por que eles são importantes? Porque neles, a partir de agora, história e ontologia se cruzam poderosamente uma com a outra. É – eu acho – neste ponto, graças a este entrelaçamento, que a biopolítica emerge.

Por isso, vamos voltar agora ao início da minha fala, quer dizer, para o momento após o desenvolvimento da história da arte – por volta de 1968, o ponto de virada que na minha opinião, representou o fim do trabalhador em massa. Vamos agora explorar a fase que se abre nesse momento.

Como já vimos, arte e trabalho – ambos dominados pela globalização, pela saturação da experiência de vida no capitalismo – tornaram-se abstratos. No entanto, seu assunto e seu objeto se referem um ao outro, num jogo que é precisamente o da produção, em que já não há um "fora". Então, em que ponto estamos para localizar o surgimento da "beleza" na transição da modernidade para a pós-modernidade? Como estamos atravessando a abstração através da vontade de fazer arte? Na reabertura dessas perguntas temos primeiro que salientar que

4. Experiência, vivência

5. Michel Foucault assinala a transformação do olhar e o consequente deslocamento do espectador diante da pintura, em conferência realizada em Tunis, nos anos 1970. O filósofo francês afirma que Manet cria o quadro-objeto, aquele em torno do qual o espectador pode circular, se deslocar. Para Foucault, o caráter subversivo em relação ao regime clássico de visibilidades, presente na poética de Manet, é aquele que tornará possível a arte de hoje.

6. *Nota da edição original: Michel Foucault, Manet and the Object of Painting, trans. Matthew Barr. Introduction by Nicolas Bourriaud. London: Tate Publishing, 2010, p.79

estamos diante de uma mutação importante – talvez até mesmo uma mutação antropológica. Hoje, em nossa existência, o fato de criar não tem mais nada a ver com a natureza; e, se abandonarmos nossas maneiras habituais de pensar, teremos que reconhecer que sequer há uma sublimação mais. Criar é, sim, uma imensidão, uma *excedência*, algo que desencadeia um excedente de produtividade. Agora, justamente no momento em que a força de trabalho é cognitivo, o desejo de expressão artística apresenta-se em todos os lugares; quando a massa de trabalhadores se transforma em uma multidão de trabalhadores singulares, o ato artístico investe as formas de vida, e estas formas de vida transformam-se na carne do mundo.

Penso que Bernard Stiegler, na esteira de Leroi-Gourhan ou de Simondon, ilustrou este ponto de virada de maneira particularmente eficaz. Stiegler apanha a tendência para a unificação da antropogênese com a tecnogênese, e deste modo o mundo se expõe a uma verdadeira *tournant machinique*[7*] O trabalho cognitivo produz objetos que modificam os assuntos – não mais em termos metafísicos, como em Heidegger, mas de forma crítica, à la Kant – a arte traz à luz plena (em outras palavras, revela uma tecnologia do pensamento) este "segredo da verdade", que é o que os sujeitos produzem em uma inter-relação contínua com o outro. Uma vez que foi colocado em circulação, nos meandros que ligam o interior ao exterior, o constituído, o "profundo" pode surgir diante dos olhos de todos. O esquema kantiano – este impasse definitivo da filosofia moderna em torno do qual o homem esgota-se e realiza a sua morte – já não encontra sua conclusão no sublime, mas em um círculo que é o da constituição: entre o sujeito e o objeto técnico, porque este último apresenta-se como sujeito. Com Stiegler, o devir humano, prorrogado pelas próteses com que o homem equipou-se, constitui o destino final que prefigura a forma cognitiva do trabalho em si. Metamorfose é o rosto da profundidade ontológica do ato artístico.

Uma qualificação, no entanto. Eu tentei entender a eficácia da imaterialidade (cognitiva do trabalho) em sua relação com a arte. Identifiquei essa transição com o ponto de virada da pós-modernidade, com o momento da unificação da antropogênese com a tecnogênese. Agora, por diversas razões que infelizmente não terei tempo de enumerar aqui, a situação atual parece estar estabilizada. Já não estamos indo para a pós-modernidade. Ou melhor, fomos além de todos os "pós", estamos na contemporaneidade, e a contemporaneidade tem aprofundado a transformação do trabalho. O trabalho – que, como vimos, era imaterial, cognitivo e afetivo – está em processo de transformação de si mesmo em *bios*, em um trabalho biopolítico, em atividade que reproduz formas de vida. Daqui em diante ele terá novas propriedades. É com estas novas propriedades que eu gostaria de concluir.

Primeiro de tudo, o trabalho agora apresenta-se como um evento – em outras palavras, como um excedente, como um excesso de

7. *Nota da edição original: Stiegler's concept, which features as such in the title of his article 'Le Tournant machinique de la sensibilité (Cahiers de méthodologie, 2004, 18: 7-17), coauthored with N. Donin | Nota da tradução: Tournant machinique + ou - = Transformação maquínica

vida. O evento se destaca como continuidade do horizonte comum da vida, e este horizonte ainda representa seu centro. Nesta profundidade artificial em que você se encontra quando mergulha no mundo da imanência, ou seja, neste mundo totalmente construído em que o "natural" não existe mais, o evento não é um "fora", mas uma explosão interna. A impossibilidade de "ir-para-fora": isto é, então, o que anuncia o excedente criativo.

Segundo: o trabalho biopolítico é um *happening* multitudinário. Já enfatizamos a profundidade ontológica do trabalho artístico e o fato de que essa profundidade ontológica ainda é marcada pelo *Kunstwollen*, sobredeterminado por uma *episteme*. Agora, o evento que identificamos e interpretamos através da produção de trabalho biopolítico tem as mesmas características coletivas e culturais que aqueles indicados pela atual indústria. Isso confirma o caráter multitudinário do trabalho cognitivo. No entanto, devemos tomar cuidado: esse personagem não expressa apenas algo da ordem da cooperação interativa. As escolas hermenêuticas (de Gadamer a Eco e Jauss) salientaram este elemento, e a leitura interindividual ou transindividual de Simondon descreveu sua fisionomia e os seus movimentos através da constituição de objetos técnicos em si. Mas tudo isso não é suficiente para compreendermos e entendermos a consistência particular do fenômeno artístico produzido pelo trabalho cognitivo. Na realidade, esse fenômeno se apresenta como algo que transcende – num mundo que não conhece mais um "fora" – a independência e a autonomia de sua produção: é neste sentido que nos é dado o excedente multitudinário.

Isso nos leva ao terceiro ponto, ao considerar esta profundidade ontológica que a Escola de Viena havia descrito, com tal força, como o sinal de interpretação da produção artística. Com efeito, temos que especificar o evento multitudinário como um excedence que se abre ao comum. Agora, a produção artística atravessa a indústria e constrói linguagens comuns. Toda a produção é, portanto, um evento de comunicação; e o comum é construído através de eventos multitudinários. E é assim que acontece, esta capacidade de renovar os mecanismos de conhecimento e ação, que – hoje, na época do trabalho cognitivo – chamamos artísticos.

Gostaria de considerar um último problema antes de parar. Eu tenho enfatizado o biopolítico. Vamos dar uma olhada nos poetas clássicos sob esta luz, e em particular, vamos olhar para a *Metamorfose de Ovídio*. Aqui nos encontramos novamente imersos em uma representação mítica da vida, que remove todos os parâmetros de necessidade; nós nos perdemos em um labirinto de figuras animais, histórias de humanos e deuses, de próteses naturais e técnicas que ocupam todo o espaço da narração.

Isto é precisamente o que o trabalho cognitivo (e o modo de produção ao qual está vinculado) consegue fazer hoje. Mas todas as res-

sonâncias míticas – como aplicadas em Ovídio – hoje desapareceram. Neste magma em transformação em que o mundo que vivemos tornou-se, agora nos deparamos com coisas que são, podemos dizer, quase demasiado reais. Às vezes, esse mundo é povoado por monstros. Nos encontramos trêmulos. Gostaríamos de desejar que este não fosse o caso – e ainda assim é: esta é a natureza da contemporaneidade. Somos obrigados a admiti-lo cada vez que temos de lidar com os monstros produzidos por nossa ação e trabalho; cada vez que as relações de poder se multiplicam. Como já destaquei em relação à reversibilidade que nunca deixa de criar a si mesma na relação entre sujeitos machinique e objetos *machinique*, os monstros vivem em cada um de nós, ou melhor, são uma prótese de nós, que podem em troca agir sobre nós e podem participar diretamente de nossa metamorfose. Percebemos o perigo desta situação tanto mais quanto trazemos à luz o concreto e a natureza física do trabalho imaterial, a carne do trabalho cognitivo – em suma: esse elemento comum da vida (a biopolítica) que nos constitui. Existe um outro paradoxo aqui? Definitivamente, sim: quanto mais avançamos para a abstração e a imaterialidade – encarando os monstros –, mais somos empurrados para determinadas formas de testes que afetam nossa corporeidade, em outras palavras, para definir as modalidades de uma crítica do existente.

Por isso temos que entender que a contemporaneidade – e o modo de produção que agora traz consigo – está ocorrendo sob o signo do perigo, em contacto com os monstros. Isso obriga-nos a pensar sobre o comum, sobre *uma decisão a respeito do significado de ser*, sobre a direção que deve ser tomada tanto pelo evento quanto pela multidão, a fim de dar significado ao comum.

Na realidade, o ato estético (quando interpretado da forma como temos tentado aqui) acaba por encontrar a decisão ética em seu caminho. Estamos vivendo em uma fase de transformação, essa metamorfose do espaço e do tempo que o acúmulo contemporâneo do trabalho e da cultura tem determinado. Dentro deste processo de transformação, os corpos são estendidos. Há uma presença contínua de crises sem solução "externa": estamos aqui e não podemos escapar para outros lugares. E ainda há esta extraordinária palavra falada [parola] com a qual sabemos como expressar, essa capacidade criativa que sabemos como propor. E, porque inclui tanto o setor produtivo e o ontológico, quanto o evento e o comum, a arte deve dar um sentido ético para estes complexos nós, em outras palavras, deve nos ajudar a construir paradigmas múltiplos em que ser-para-o-outro – qual o *ser-em-comum* – triunfe.

Neste contexto, é então possível oferecer prescrições para a construção de um estilo que é atravessado pela ética? Ao fazer esta pergunta, acho que estamos a perguntar se hoje é possível chegar a uma nova grande narrativa sobre o ser, aproximando-nos de uma utopia concreta. Acredito que é. De acordo com a análise crítica que tenho

oferecido, precisamos conduzir nossa proposta para a frente. Então, gostaria de terminar esta conversa propondo uma espécie de viagem em três etapas a um estilo de produção artística que pode ser previsto para hoje. Na minha opinião, a primeira fase envolve uma imersão no movimento infinito de corpos e acontecimentos que nos rodeiam – de imagens da vida à expressões do conhecimento. Seria preciso começar este trabalho de desconstrução do real que a imersão exige quando é realmente orientada pelo desejo crítico. Vida nua e vida vestida, a pobreza e a riqueza, o desejo crítico e a construção do real – estes são os elementos que constituem o diagrama [Foucaultiano] de imersão na realidade verdadeira.

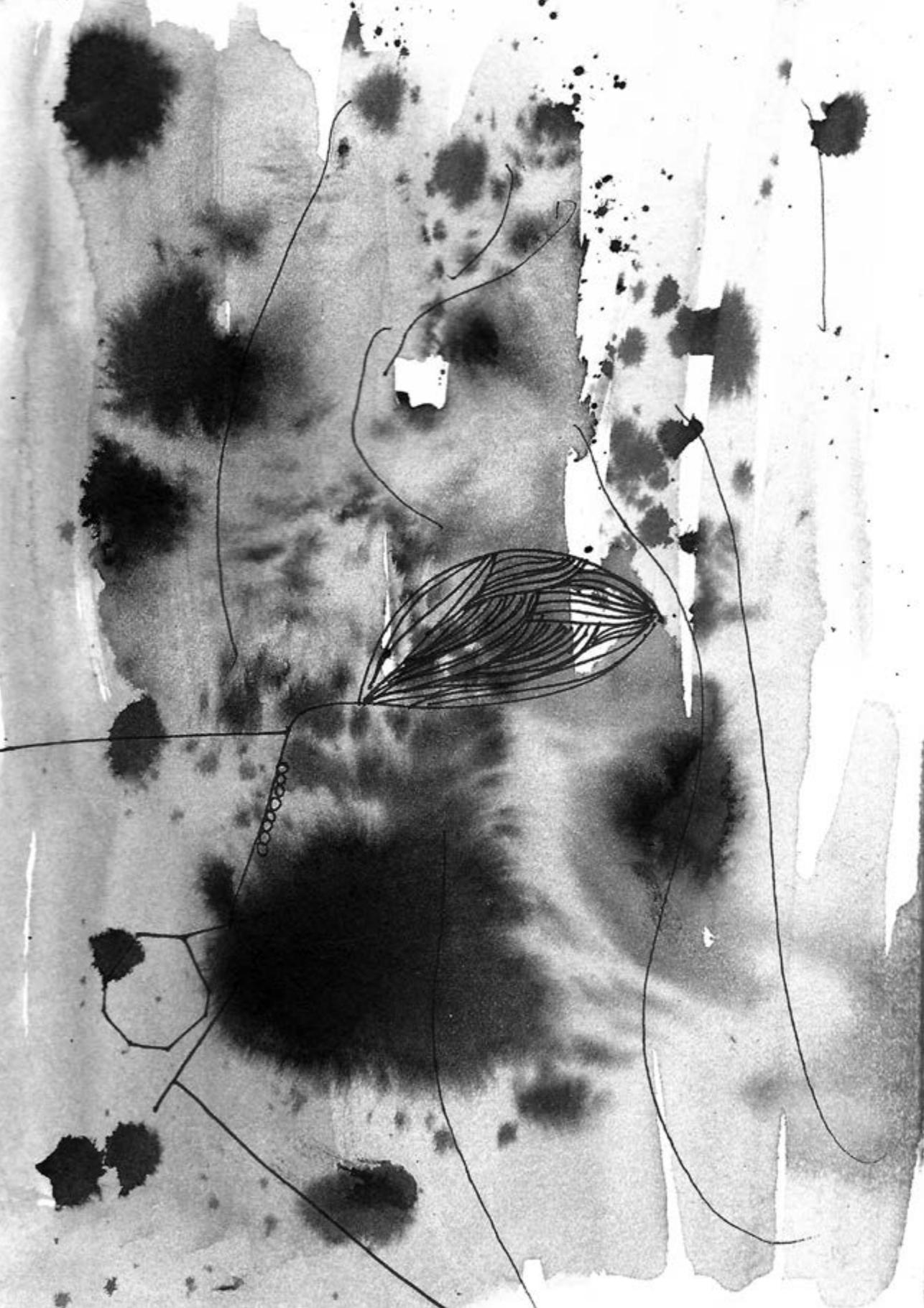
Só então se pode participar da composição do enxame de singularidades. As singularidades desejam fluir em conjunto para o comum, mas também querem manter sua liberdade, sua diferença.

A segunda etapa é reflexiva. Apresenta-se como o momento do reconhecimento do comum. Já não devemos agir apenas na forma da multidão de singularidades, mas como um enxame recomposto: um enxame que organiza as formas de seu voo e as de seu movimento, que é dado como um plano viável e/ou voável[8] Um *telos* materialista, que passaria de baixo para cima – de cada singularidade a todas as singularidades ao mesmo tempo.

A imersão "pobre" (da singularidade única) na multiplicidade do enxame, descobre então a finalidade e a coesão do amor. Através do amor – em outras palavras, através dessa força que, segundo Spinoza, se forma com base na relação entre *conatus* e *cupiditas* – onde é construída a solidariedade dos corpos e as decisões da mente. Uma metamorfose verdadeira, portanto, ocorre dentro da multiplicidade complexa que o enxame tenha construído. O trabalho imaterial finalmente encontrou uma legitimidade ética, que é estruturalmente relacionada à sua capacidade de reinventar-se como forma de vida. A arte define-se como uma forma de vida qualificada pela pobreza em sua base e pela vontade revolucionária no cume de seu devir-enxame E agora chegamos à terceira fase desse movimento. Alguns anos atrás, Paolo Virno – e nisso ele estava antecipando muitas das intuições e conceitos que já foram gerados em torno do tema do trabalho imaterial – definiu a "perfomance" como este tipo de trabalho que é como uma "obra-prima". Não se deve tomar de ânimo leve esta antecipação hermenêutica feita por Virno. No entanto, ela precisa ser mais desenvolvida, dado que acabamos de identificar a homologia entre a formação do enxame e a natureza operativa do imaterial (e cognitiva, e afetiva...) do trabalho. O comum, que se desenvolveu em formas artísticas, deve agora ser encarnado em uma decisão coletiva, em um governo comum. Ou, mais precisamente, deve ser organizado por uma "governança" da / sobre / nas formas de vida que foram construídas. A beleza da coisa é justamente essa construção dos limites ético-políticos do comum, nesta

8. No original, flyable

governança do agir, porque a experiência do comum expressa, precisamente, contra qualquer ilusão de comunidade, formas de vida que são ricas e livres.

Vamos recuperar, então, a imagem da bela bruxa que o esquematismo kantiano tinha começado a formular, como lembrei antes. Além de um sublime que seria organizado no limite do infinito matemático, ou mais além, de acordo com um segundo modelo, que seria exaltado pela imensidão da natureza, devemos, eu penso, reivindicar que há um terceiro modelo, articulado ao agir ético, na constituição de um *telos* multitudinário. Este terceiro modelo do sublime apresenta-se na borda extrema que o amor [spinoziano] constrói quando se completa o movimento de *cupiditas*. O comum como ética sublime, o comum como estética sublime. Precisamos combater todas as mistificações espíritas com esta interseção de antopogênese e tecnogênese, que é, simultaneamente, a marca da constituição e da revelação do comum.

CAPITALISMO COGNITIVO E RESISTÊNCIA DO COMUM: O CASO DA LEI SINDE

Direito do Comum

Mais do que um problema jurídico complexo, o que está em jogo na questão dos direitos autorais ou, mais amplamente, na propriedade sobre o imaterial, é a própria forma de organizar a sociedade e seu modo de produção de bens e valores. Vivencia-se mais uma reedição de forma jurídica desenvolvida na baixa idade média, a propriedade privada, sob nova roupagem e novo direcionamento. *Mutatis mutandis*, assim como o estado e o direito estatal e moderno foram os principais catalisadores da cultura proprietária no tecido social, primeiro na Europa, depois no planeta; – quer na sua salvaguarda quase sagrada, quer na organização da exploração do trabalho social – atualmente, a propriedade sobre o imaterial é atravessada pelo mesmo processo de formalização jurídica e repressão estatal.

O avanço do capitalismo cognitivo

Está se consolidando um modelo político e jurídico que privilegia a separação da produção social em lotes e mercadorias, com preço, devidamente quantificados pelo dinheiro, explorados oligopólica e sistematicamente por grandes conglomerados e empresas do setor. Esse autointitulado "setor" enxerga nos direitos autorais e na propriedade imaterial uma maneira de continuar explorando o trabalho e auferindo lucro. É o discurso "*cultura e mercado*", pra quem a economia da cultura e da criatividade constitui um "setor" e seus trabalhadores uma "classe", encabeçados pela superior "classe artística". Estratégia que induz a escassez para vender a monocultura. Esse discurso se amolda à nova matriz do capitalismo global, baseado na exploração do trabalho imaterial e na captura da produtividade difusa, – imanente às redes sociais (*online* ou não) e à colaboração transversal entre os sujeitos.

1. Sobre o capitalismo cognitivo e formas de resistir-lhe: BOUTANG, Yann Moulier. *Le Capitalisme Cognitif.* 1a ed. Paris: 2007, Amsterdam ed.; e COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexandre Patez; SILVA, Gerardo (orgs.). *Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação.* 1ª ed. Rio de Janeiro: 2003, DP&A.

Segundo a perspectiva do capitalismo cognitivo[1], nessa matriz o capital perde a função de propiciar os meios de produção e organizar o processo de geração de valor, devido ao monopólio do conhecimento. Os próprios agentes produtivos reúnem condições de cooperar entre si e se articular em redes transversais, em relação de compartilhamento, assenhoreando-se da produção social. Isso favorece a inovação, tanto mais frequente quanto mais aberto e compartilhado o espaço social de produção, numa criatividade difusa. Nessa dinâmica, constrói-se um terreno *comum* de criação e circulação de bens e conteúdos, – que os mercados passam a tentar cercar (levantando *enclosures*) e expropriar (rentismo dos direitos autorais).

Com isso, cada vez mais, a empresa capitalista se restringe aos papéis de comando e captura, – ações externas à produção do *comum*. Logo, dispensáveis. A empresa se empenha em captar externalidades positivas e separar filões da produtividade social, de modo artificioso. Por isso, o capital passa a funcionar integralmente como se fosse um vampiro. Passa a depender de outros instrumentos que não o conhecimento sobre o processo produtivo (agora socializado), a fim de exercer a dominação e a exploração. É aí que o instrumento jurídico assume caráter central, – seja para romper o compartilhamento e as redes livres, seja para isolar artificialmente "setores" do comum produtivo.

No capitalismo cognitivo, essa dinâmica comum se torna o campo de disputa por excelência. Sob a perspectiva marxista, o conceito de *comum* descende do conceito de *general intellect*, mas para ir além da dimensão intelectual e englobar a produtividade das relações afetivas, de cuidado, linguísticas e mesmo antropológicas. Mais que produzir objetos, no *comum* se produzem sujeitos, isto é, formas de vida a partir de formas de vida. Essa característica antropogenética rompe qualquer possibilidade de enquadrar e separar a produção cultural dos processos sociais que lhe são imanentes, numa relação de completa desmedida além das capturas[2].

2. Sobre *General Intellect* como fator crucial da produção, consultar MARX, Karl. *Grundrisse*. Manuscritos econômicos de 1857-1858: Esboços da crítica da economia política. Trad.: Mario Duayer (supervisão editorial e apresentação), Nélio Schneider, Alice Helga Werner e Rudiger Hoffman, 1a ed., SP: 2011, Boitempo, sobretudo o Caderno 7. Vale também VIRNO, Paolo. *General Intellect*. Verbete in Lessico *Postfordista*, Milão: Feltrinelli, 2001. Sobre o comum, sobretudo NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Commonwealth*. 1ª ed. Cambridge: 2009, Harvard Press. Uma tentativa fecunda de amalgamar materialismo marxista e antropologia em COCCO, Giuseppe. *Mundobraz:* o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2009, Record.

A Lei Sinde como reestruturação capitalista.

»Vale analisar um caso concreto pela perspectiva em pauta.«

» p. 240 - Guilhotina digital «

A Lei Sinde espanhola[3], pelo que ficou conhecida a disposição 43ª da Lei da Economia Sustentável (LES), visa a regulamentar a internet sob o paradigma da proteção à propriedade sobre o imaterial. O alegado fundamento da lei é que, descontrolada, a internet inviabiliza a exploração econômica da propriedade imaterial, com prejuízos ao desenvolvimento nacional, à geração de empregos, à taxação da atividade e à investigação de crimes cibernéticos. Para enfrentar a recessão que varre a Europa, propõe-se reorganizar a economia espanhola a partir da propriedade intelectual, reconhecendo uma nova fase de

3. A Lei Sinde pode ser consultada na íntegra em <http://boe.es/boe/dias/2011/03/05/pdfs/BOE-A-2011-4117.pdf>(p. 190 e ss.)

oportunidades de desenvolvimento para o país, imposta pela própria dinâmica contemporânea do capitalismo.

Basicamente, num cenário de centralidade do valor imaterial, – logo *cultural*, na acepção de cultura como processo social imanente de criação, combinação e propagação de valores[4] – torna-se estratégico ao poder constituído disciplinar o fluxo de informações, conhecimentos, músicas, imagens, livros, de todo o tipo de conteúdo passível de apropriação e lucro, sempre sob o marco do *copyright*. Efetivar o direito autoral e impedir a cópia livre garantiriam a sustentabilidade de um setor econômico, supostamente dilapidado pela ação generalizada de piratas virtuais.

Não admira, na Espanha, ter se constituído em 2008 uma associação formada pelas grandes empresas culturais e as sociedades de gestão dos direitos de autor (isto é, escritórios para a cobrança sistemática), a "coalizão dos criadores". Nos últimos três anos, esse grupo de pressão conquistou amplo espaço na mídia espanhola, propagando um discurso que buscava apresentar uma suposta aproximação entre o "crime organizado" e o compartilhamento em redes P2P, o *download* direto e o *streaming*.

Na prática, a Lei Sinde estabelece a prerrogativa de o governo requerer informações pessoais de usuários aos prestadores de serviços da internet, – servidores e companhias de telecomunicações, – quando da suspeita/denúncia de violação de direitos relativos à propriedade sobre o imaterial. Confere ao ministério da cultura a competência para exercer um papel por assim dizer de *polícia autoral*, a fim de fiscalizar e zelar pelo patrimônio de terceiros. Na prática, mediante uma comissão de especialistas, o ministério espanhol poderá "*adotar as medidas necessárias para que se interrompa a prestação de um serviço que vulnere direitos da propriedade intelectual, ou para remover os conteúdos que vulnerem os citados direitos* (...)".

Mais do que uma decisão circunscrita à realidade espanhola, a entrada em vigor da Lei Sinde se integra ao marco regulatório da internet dos estados-nações da Eurozona. Com efeito, a Lei Sinde nacionaliza uma diretiva aprovada quase por unanimidade (510 a favor, 49 contrários) pelo Parlamento Europeu, em novembro de 2009[5]. De fato, o ímpeto legislativo espanhol não destoa de seus correspondentes francês[6] e britânico[7]. Nessa resolução, no âmbito do novo "Pacote das Telecomunicações" para a União Europeia, autoriza-se o corte do acesso a usuários que violem os direitos autorais. Um dos pontos mais polêmicos dessa decisão-quadro europeia consiste em dispensar a prévia autorização judicial para a sanção, dando celeridade ao processo administrativo e menos recursos – ou praticamente nenhum – ao cidadão usuário.

Outra peça importante do quebra-cabeças foi revelada pelo *Wikileaks,* a partir da publicação de documentos sigilosos (os *cables*) da

4. Para a concepção social e socializante de cultura, professada pelo presente texto, remetemos aos artigos de Idelber Avelar, na Revista Fórum (http://revistaforum.com.br/idelberavelar/2011/07/04/sobre-o-conceito-de-cultura/) e Rodrigo Guéron, na Revista Global Brasil (http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=756)

5. Conforme reportagem do *El País:* <http://www.elpais.com/articulo/tecnologia/Parlamento/Europeo/aprueba/unanimidad/directiva/acceso/Internet/elpeputec/20091124elpeputec_5/Tes>

6. <http://www.lavanguardia.com/internet-y-tecnologia/noticias/20090512/53701782923/francia-aprueba-la-ley-para-cortar-internet-a-quienes-realicen-descargas-ilegales.html>

7. <http://www.elpais.com/articulo/internet/Reino/Unido/estudia/aplicar/canon/conexiones/banda/ancha/elpeputec/20090129elpepunet_6/Tes>

diplomacia americana. Segundo a reportagem do *El País*[8], o governo americano de Obama pressionou o governo espanhol de Zapatero por um endurecimento na política de controle da internet e do fluxo de conteúdos protegidos pela propriedade. Em síntese, a embaixada norte-americana ameaça o governo espanhol de incluir a Espanha numa "lista negra" do comércio exterior, devido à postura negligente e condescendente com a pirataria e o uso livre da internet. E sugere que o premiê espanhol siga o exemplo de seu colega francês, Nicolas Sarkozy, adotando uma postura mais inflexível.

É sintomático que os Estados Unidos, – abrigo dos maiores conglomerados da indústria cultural do planeta, – acuse o governo socialista de Zapatero então no poder de "promover uma política cultural através da internet". Os *cables* desencobertos pelo *Wikileaks* também revelam como a embaixada americana coordenou-se em sua campanha com grandes empresas das telecomunicações, como a *Telefônica*, bem como megadistribuidoras de filmes, como a *Motion Pictures*.

Hoje, do mesmo modo que o direito foi posto pra consolidar gigantescas propriedades agrárias ou industriais, – latifúndios ou cartéis fabris internacionais, – agora se tenta instaurar uma nova *Lex mercatoria,* de dimensões civis e penais, capaz de assegurar o funcionamento do capitalismo contemporâneo, sua divisão excludente do trabalho e seu regime desigual de acumulação de bens e riquezas.

A resistência do comum

Por um lado, a promulgação da Lei Sinde reproduziu a tendência europeia, quiçá mundial, de enrijecer a disciplina estatal sobre a Internet e, tendencialmente, punir o compartilhamento e a circulação livre de conteúdos. Por outro, no entanto, o que sucedeu na Espanha, como resposta social à nova legislação, adquiriu um caráter inédito e singular. Imediatamente depois da aprovação da Lei Sinde, intensificou-se uma mobilização já ativa desde o anteprojeto. Tendo começado vigorosamente nas redes sociais e coletivos virtuais, o movimento não demorou a transbordar nos espaços públicos.

Em abril de 2011, ocorreram várias passeatas a favor do "*Manifesto em defesa dos direitos fundamentais da Internet*"[9]. Redigido coletivamente, o documento discorda da política dos estados europeus em reprimir a cópia livre e controlar a internet, sustentando em contrapartida "uma verdadeira reforma do direito de propriedade intelectual orientada à sua finalidade: devolver à sociedade o conhecimento, promover o domínio público e limitar os abusos das entidades gestores [dos direitos autorais]".

A indignação ante a Lei Sinde alimentou a insatisfação contra o governo Zapatero e, em última instância, contra o sistema político-elei-

8. <http://www.elpais.om/articulo/espana/EE/UU/ejecuto/plan/conseguir/ley/antidescargas/elpepuesp/20101203elpepunac_52/Tes>

9. <http://www.rtve.es/contenidos/documentos/derechos-fundamentales-internet.pdf>

toral como um todo. Solapado de bases sociais pela incapacidade de evitar que os cidadãos pagassem a conta pela crise financeira, a revolta diante da Lei Sinde lançou ainda mais centelhas sobre o barril de pólvora da sociedade espanhola. Já antes da promulgação, desde pelo menos 2007, grupos como o *Partido Pirata* e a *Izquierda Unida* se contrapunham vigorosamente às tentativas de estados esquadrinharem policialescamente a internet e criminalizarem os seus usuários. Contudo, com a aprovação da Lei Sinde, a partir de março de 2011, praticamente todos os movimentos sociais e/ou organizações ativas de esquerda incorporaram os direitos da rede, o compartilhamento e o livre acesso à cultura via Internet, como pautas centrais.

Na medida em que o trâmite legislativo reuniu esquerda e direita partidárias (PSOE e PP), ganhou força o movimento autonomista, que passou a rejeitar em bloco o sistema representativo e sua dinâmica bipartidária no país. O principal aglutinante desse clima de desencanto deu-se com o movimento *#NoLesVote,* que promoveu a abstenção nas eleições gerais de maio. A oposição à Lei Sinde contribuiu significativamente para engrossar o caldo político-cultural, que viria a culminar no Movimento de 15 de maio (15-M).

A multidão de indignados saiu às ruas, ocupou intensivamente as praças e reinventou modos de produzir e organizar-se numa política cidadã[10]. Clamou por *democracia real já,* slogan principal dos protestos, logo disseminados por centenas de cidades europeias e além. Entre as propostas concretas do movimento, destaca-se: "*7. Liberdades Cidadãs. Não ao controle à internet. Abolição da Lei Sinde. Proteção da liberdade de informação e do periodismo de investigação.*" [11]

No Movimento de 15 de Maio, o modo transversal de organização e a forma colaborativa de produção demonstram como o *comum* produtivo é capaz de politizar-se a fim de resistir aos novos mecanismos de apropriação e comando externos. Trata-se de um processo antagonista que não só visa a proteger o comum da sua separação e expropriação, como também produzir mais *comum*. A produção do comum já é, por si só, resistência, na medida em que escapa dos circuitos de captura que os direitos autorais e a propriedade sobre o imaterial representam. Deste modo, se instaura um ciclo virtuoso que opera em múltiplas dimensões articuladas: política, cultural e antropológica, de todo modo antagonista e resistente, mas sem um significado único e fechado para unificar os processos.

Como defendia o jurista da revolução russa, Eugênio Pachukanis[12], não adianta simplesmente ocupar as instâncias estatais para conferir-lhes um sentido libertador. Faz-se necessário desarticular as próprias estratégias de mercantilização e privatização, intrínsecas ao direito vigente, que precisam das categorias, formas e institutos estatais. Neste sentido, imprescindível restar claro que a disputa não é pelo conteúdo das leis que regularão a propriedade imaterial; ao contrário, a luta

10. Sobre as formas de organização e decisão internas às ocupações, vale a leitura do artigo do filósofo italiano autonomista Antônio Negri, quando de sua vivência pessoal dos acontecimentos, disponível em versão traduzida no portal Outras Palavras:

11. O "Documento Transversal" com as propostas completas do *Democracia Real Ya!* em <http://www.democraciarealya.es/documento-transversal/>

12. Para um estudo inicial, consultar PACHUKANIS, Eugênio. *Teoria geral do direito e marxismo*. SP: 1989, Renovar; .________ Selected writings on Marxism and Law. Trad. Peter B. Maggs. 1a ed. Nova Iorque: 1980, Connecticut Press, e NAVES, Márcio Bilharinho. Marxismo e direito: um estudo sobre Pachukanis. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

é pelo questionamento do próprio tratamento legislativo-jurídica da propriedade imaterial, em nome de sua proteção e lucratividade. Afinal, a crítica deve recair especialmente na *forma* (no sentido dialético emprestado por Marx, como momento qualificado do processo dinâmico de contradições internas) da regulação legal, para além dos conteúdos das leis.

Nesse sentido, a importância de investir no *outro lado* desse jogo antagonístico. Se o movimento dos indignados 15-M ensina algo, é como começar a constituir uma democracia fora dos critérios e parâmetros viciados da representação moderna, asfixiada, – pelo menos certamente na Europa, – entre uma direita fascistizante e uma esquerda nacional-desenvolvimentista. Uma resposta estaria em apostar no menos pior entre os mundos da representação. Outra, mais radical, mais *pachukaniana*, pode ser considerar as *duas piores*, e apostar noutro modo de produzir e viver a liberdade.

É aí que *o outro mundo* surge como inovação radical, onde se resiste produzindo o comum das relações, compartilhando, *remixando*, reconstruindo as narrativas sociais e políticas. Uma outra modernidade, onde a cultura não é um setor, um mundinho, e o artista não é um profissional, uma "categoria"; mas sim onde a cultura qualifica o mundo, e onde todos somos criadores-produtores de todas as categorias sociais. A cultura é mesmo transversal a todos os processos sociais e não há dinheiro capaz de quantificá-la na sua qualidade irredutível, no seu excesso social sempre em transbordamento das mercadorias e propriedades, no *comum* de conteúdos, afetos, formas de vida e singularidades.

Por isso, outro ensinamento do 15-M está em mostrar como a *produção do comum, – isto é, a auto-organização e autovalorização da produção social*, própria das redes colaborativas da cultura, – assume incidência imediata nos movimentos sociais e sujeitos políticos. No Brasil, pode-se vislumbrar, nesse sentido, a articulação das marchas da liberdade e as acampadas de 2011, tão afinadas com as lutas pelas redes e cultura livres, LGBT, feministas e pela legalização das drogas, com militâncias sociais mais "duros", como da moradia, do trabalho informal, das cotas raciais/sociais na educação pública.

Conclusão

Em conclusão, é certo que não é mais possível, hoje, acatar passivamente um discurso insultante que adjetiva milhões de internautas como criminosos. Por terem a audácia de compartilhar livremente o saber socialmente produzido, por nutrirem a utopia de viver num mundo em que não se precise de mediações entre os valores e os produtores de valores. Como se fossem apenas obscuros coletivos *hackers*

ou oportunistas piratas a fazer *download* de músicas e filmes, xerocar livros e recombinar incessantemente todo o tipo de conteúdo cultural. E não a própria sociedade, que constituiu nas redes um movimento social irrefreável e irreversível, com autonomia global, organizado sem centro, sem bandeira, sem discurso unificado, mas nem por isso menos potente ou efetivo.

Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 2011.
GRUPO DIREITO DO COMUM.

MORTE MORTE MORTE MORTE

Durante o pior momento da crise,

Eles não param de comprar

MORTE

NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENT

COMPRAM CADA VEZ MAIS

MOR ORTE

comprar e vender

MORTE MORTE

Você pode nem perceber,

vende

com pra

ESTE PRODUTO CONTÉM MAIS DE 4.700 SUBSTÂNCIAS TÓXICAS, E NICOTINA QUE CAUSA DEPENDÊNCIA FÍSICA OU PSÍQUICA. NÃO EXISTEM NÍVEIS SEGUROS PARA CONSUMO DESTAS SUBSTÂNCIAS.

ESTE PRODUTO CONTÉM MAIS DE 4.700 SUBSTÂNCIAS TÓXICAS, E NICOTINA QUE CAUSA DEPENDÊNCIA FÍSICA OU PSÍQUICA. NÃO EXISTEM NÍVEIS SEGUROS PARA CONSUMO DESTAS SUBSTÂNCIAS.

ESTE PRODUTO CONTÉM MAIS DE 4.700 SUBSTÂNCIAS TÓXICAS, E NICOTINA QUE CAUSA DEPENDÊNCIA FÍSICA OU PSÍQUICA. NÃO EXISTEM NÍVEIS SEGUROS PARA CONSUMO DESTAS SUBSTÂNCIAS.

Ele diz muita coisa sobre você!

O cliente

ENTREVISTA COM YANN MOULIER BOUTANG[1]

Bruno Tarin

O primeiro ponto que gostaria de abordar é referente aos cercamentos. Durante a primeira revolução industrial, houve todo um movimento de cercamento dos campos, que culminou na migração massiva do campo para as cidades. Antes desse processo, a produção rural era baseada em um sistema de utilização e compartilhamento de bens comuns, contudo, no sistema de produção industrial, a lógica privada se expandiu vertiginosamente, chegando ao cúmulo das pessoas só terem a mão de obra para vender. Atualmente, existe um debate cada vez mais presente sobre cercamentos digitais, gostaria que você comentasse um pouco sobre a sua visão dos cercamentos rurais e digitais.

Yann: Os cercamentos da primeira revolução industrial, em primeiro lugar, são a exclusão dos bens comuns que já eram largamente utilizados pela população, por exemplo, o domínio público do corte de madeira. Como você sabe, na Europa existe uma época do ano bastante fria e por isso era muito importante o uso da madeira para gerar calor e recursos para a habitação. Mesmo nos países que não sofrem com o problema do frio, a madeira é essencial, pois além de recurso para habitação, é usada como um recurso natural que serve para gerar medicamentos. Existia um uso comum das terras por uma multidão, era o usus fructos, você pode usar, você pode coletar recursos e vendê-los. »Isso é exatamente o *usus fructos*, a utilização dos recursos pela multidão onde ninguém tem a posse, ou seja, a faculdade de alienar, de vender definitivamente.« A faculdade de alienar, portanto, é um direito de exclusão, contudo, há uma confusão entre o usus fructos e a posse, pois levado ao extremo o usus fructos de um recurso material da natureza pode se tornar também uma exclusão. Se eu corto um pedaço de madeira para mim, você não pode cortar a mesma madeira.

Bom, daí podemos pensar no trabalho de Elinor Ostrom, que recebeu o prêmio Nobel pelo estudo dos bens comuns, e do que ela chamou de regras particulares dos bens coletivos, onde o bem coletivo deve ser

1. Entrevista realizada em setembro de 2011.

regulado. Por exemplo, os índios praticavam e praticam ainda uma partição muito precisa dos terrenos, eles vão caçar em um terreno, mas não ficam muito tempo porque sabem que, se começa a haver uma população muito extensa caçando no mesmo terreno, em pouco tempo não haverá mais alimento. Então, o que criou a confusão é que o usus fructos é em certa maneira o poder de exclusão daqueles que não respeitam as regras coletivas. Quer dizer, o usus fructos funciona bem quando é feito para deixar o recurso acessível à própria gente que define as regras, por exemplo, uma tribo, uma comunidade rural, uma família etc.

Ou seja, em um sistema produtivo baseado no usus fructos, para que não haja uma exclusão do acesso aos bens comuns, é necessário uma gestão comunitária?

Exatamente, uma gestão comunitária dos bens coletivos. Naturalmente, o capitalismo funciona de outra forma, porque ele faz uso de uma exclusão muito específica. A primeira é ter o direito ilimitado de usar e usufruir, mas também excluir totalmente os outros da possibilidade de uso. Já o poder Real, desde que existe lei na idade média, fez uma guerra permanente aos bens comuns, uma guerra que começou contra as populações que caçavam no domínio real, nas florestas etc. O que interessava ao rei era apenas o direito de caça, o resto não importava muito. Mas com o capitalismo a coisa muda, pois o capitalismo quer um monopólio sobre as terras e as florestas, ou seja, para um uso exclusivo.

Assim, o capitalismo entra em conflitos diretos com todas as formas e regras de propriedade coletiva, na qual se encaixa o usus fructos que, como disse antes, é distinto do direito de alienar, que se chama abusus. E era e segue sendo muito importante que esse abusus seja proibido. Na época da propriedade feudal, só havia um dono real dos bens que era Deus, depois Ele deu o usus fructos ao dono e este deu o usus fructos aos servos. Então, na realidade não tem ninguém que possa dizer "isso é só meu", "eu faço o que eu quero", com exceção do rei, que representava Deus. O que aconteceu é que a propriedade burguesa demorou muito tempo para unificar abusus, fructus e usus, excluindo, naturalmente, do usus e do fructus toda a propriedade coletiva dos índios, das comunidades etc. Mas há outra razão para o capitalismo querer ter o direito de usufruir das propriedades de modo exclusivo: ele entendeu, rapidamente, que quando as pessoas dispõem de terra e de meios de produção para se sustentar, elas não vão mais querer trabalhar para o capitalismo, ela não vai mais ficar no trabalho subordinado. Então, grande parte da exclusão proporcionada pelos cercamentos não tinha tanto como objetivo tomar as terras dos povos, mas tinha como objetivo principal excluir os povos das terras para que eles fossem fazer contratos de trabalho com os donos dos meios de produção, os lordes. Trata-se disso, afinal, os cercamentos.

Hoje permanece existindo cercamentos desse tipo. Vimos recentemente na Índia uma luta – muito parecida com o filme Avatar – na qual uma companhia mineira resolveu expulsar, remover completamente, uma tribo que tinha a posse de uma terra há muito tempo. E essa terra era para eles em parte sagrada e em parte servia como recursos. Sendo que a expressão sagrada servia como um método, que os índios rapidamente entenderam para proteger as terras, porque eles não tinham títulos de propriedade. Então, chegava o colono com a patente do rei, dizendo: "Eu sou legítimo. Você não é legítimo. Vai embora". Mas os índios entenderam que a religião servia como um método bom para se proteger e diziam: "Todo esse domínio é sagrado, nós consideramos essa montanha como sagrada". Se pegarmos da palavra do grego antigo, sagrado significa onde não se pode penetrar, o que é inviolável. Então, dizer que algo é sagrado significava que não podia ser apropriado pelos brancos, os invasores, porque eram os recursos necessários à vida da tribo.

Outra luta importante foi quando o governo americano tentou colocar lixo nuclear no interior de uma montanha. E lá aconteceu a mesma coisa, essa montanha foi declarada sagrada pelos índios e o governo teve que ceder. Bom, esses são os cercamentos tradicionais, que existem ainda hoje. Podemos dizer que o maior terreno de luta deste tipo atualmente está concentrada na Amazônia. Lá ainda existem muitas terras "vazias" que podem ser apropriadas pela cultura agrária extensiva e intensiva. Mas existe atualmente, também, uma resistência a esse processo, sendo a propriedade – que quer dizer apropriação – entendida de formas diferentes. Ou seja, existem muitas modalidades de propriedade e essas modalidades alternativas buscam um tipo de organização para responder a problemas complexos da natureza, onde, por exemplo, são desenvolvidas pesquisas de formas de autolimitação da predação natural e de compartilhamento dos recursos de uma população com outras populações. Ou seja, de revisão das regras de uso de uma propriedade, tomando em conta o crescimento da população para evitar que esse crescimento destrua, primeiro todas as regras da relação comunitária e depois os recursos naturais. Mas um processo mais interessante que acontece hoje são os cercamentos dos bens imateriais, sendo que estes cercamentos são todos ligados ao capitalismo cognitivo, porque para pegar, capturar as externalidades imateriais, que são externalidades de cooperação, tipo a confiança, que não podem ser codificadas em um software, que dependem da interação...

Antes de prosseguirmos, você poderia explicar, resumidamente, o que, na sua visão, diferencia os bens imateriais dos materiais? No seu trabalho, você propõe classificações para tipos diferentes de imateriais?

Primeiro, imateriais são todas as produções de bens que não podem ser tocados e/ou acumulados em um armazém como os bens

materiais. A palavra exata é fungibilidade. Os bens imateriais são consumidos ao mesmo tempo em que usados e não podem ser acumulados, por exemplo: o médico quando cura uma pessoa, cura ela com um saber e mais um remédio. O remédio é uma parte do processo, mas o mais importante é o diagnóstico e tudo o que o envolve, que é basicamente um saber que não pode ser acumulado. O fato de uma pessoa ir ao médico e deste fazer um diagnóstico é uma singularização do saber do médico. O médico só pode produzir o seu serviço ao mesmo tempo em que ele é consumido. Essa é a diferença entre material e imaterial.

Segundo, existe uma diferença entre os serviços e os bens imateriais. Entre os imateriais que não podem ser codificados e os que podem ser codificados, transformados em software ou em dados que ficam nos computadores. Você pode codificar muitas coisas, inclusive o endereço de um médico, então a repartição territorial pode ser perfeitamente examinada, quantificação geralmente faz isso. Mas a qualidade dos médicos e da performance do serviço medical, o que eu chamo de cuidado, que é cooperação ou competência, isso dificilmente vai ser codificado. Quando eu digo competência, não me refiro somente a acumulação de diploma. Para ser um bom professor, por exemplo, não basta saber fazer dissertações, relatórios etc. Ele pode fazer tudo isso muito bem, mas ser um péssimo professor. Pode não ter nenhum desejo de ensinar, não ter nenhuma força de persuasão, nenhum carisma – e assim ninguém presta atenção nele. Nesse sentido, entender como isso funciona é fundamental. Atenção, cuidado, cooperação, amizade e amor são modalidades de relações que são extremamente importantes e precisamente o que tem mais valor. Se existem somente dois médicos para quinze mil habitantes vai ser um pouquinho difícil fazer o trabalho, mas mesmo que você tenha muitos médicos, consultórios e recursos pode ser que você tenha um péssimo serviço medical porque não existe cooperação, porque não existe nenhum desejo de cuidar da população.

Muitas coisas que antes não eram quantificadas, hoje podem ser através de estatísticas, da digitalização etc. Mas existe um problema porque essas coisas que são mecanizadas ou digitalizadas, de certo modo, perdem suas características insubstituíveis, suas singularidades. Todos os imateriais que podem ser codificados, reduzidos a dados, informações ou software perdem seu valor, pois deixam de ser singulares. As informações digitais para serem difundidas, tendem a custar quase nada, e isso causa um problema para determinar seu valor. Nesse sentido o que é mais importante são as relações entre as pessoas, ou seja, a materialização e modificação dos pontos (nós) da rede. E atualmente é possível entender o que são essas relações através de dispositivos de captura dos fluxos das redes sociais. Você, por exemplo, vai ver qual é a frequência de uma relação, o que é uma coisa importante para poder codificá-la, mas também vai medir a qualidade da frequência, ou seja, como se dá realmente essa relação. O ponto que eu queria chegar é que atualmente

com os dispositivos técnicos da web 2.0 é possível capturar as relações que existem nas redes, a inter-relação das pessoas. E é a captura da inter-relação a fonte dos novos modos de valorização capitalista.

Então Yann, nesse sentido, a luta pelos bens comuns é uma luta pela administração dos bens materiais, mas também uma luta pelo controle das relações entre as pessoas através de uma lógica baseada no usus e não no abusus, certo?

Exatamente, uma luta pelo controle.

Sobre a questão da perda de valor dos bens imateriais no momento da sua criação e difusão, acho que é essencial introduzir um elemento para pensar esse processo, que é a "propriedade intelectual". Afinal, o capitalismo muitas vezes para manter ou mesmo criar um valor de mercado para os bens imateriais costuma utilizar-se bastante desse dispositivo. Como você vê, atualmente, o movimento de valorização dos bens comuns – entendida como uma luta pela libertação das forças produtivas, que engloba as relações sociais – com relação à propriedade intelectual?

Com o desenvolvimento do conhecimento e da ciência, que não são os saberes dos povos indígenas, emerge o tema da criação e da inovação. A inovação e a renovação contínua foram rapidamente detectadas como uma condição permanente para o capitalismo, como forma para se conquistar novos mercados. Porém, rapidamente se viu também que esses conhecimentos eram compartilhados, por exemplo, os sinais ou símbolos que existem em todas as civilizações. Sinais ou símbolos que permitem a orientação de certa população, ou seja, a criação de linguagem, música, literatura etc. Tudo isso era um grande problema para o capitalismo industrial, afinal ele estava fazendo o cercamento dos bens materiais mas esses bens imateriais não davam possibilidade de restrição do uso.

No século XVII, quando começa a difusão em larga escala das obras teatrais e a generalização da leitura, o povo consumia e fruía os bens imateriais. E era muito difícil ou não tinha como fazer negócios com estes bens. Então, se inventou o sistema da propriedade intelectual que é uma pura convenção social e com ela o princípio de que trocar invenções ou trocar a disponibilidade comum que tem essas invenções, naturalmente bens comuns, não deveria ser permitido a priori. E para isso se inventou o cercamento dos bens imateriais através da seguinte modalidade: criando o autor proprietário do direito de exclusão. Atenção, não estou falando da pessoa que se apropriou de um saber, um conhecimento, da linguagem, da música, que está produzindo as coisas e que tem público pequeno ou grande. Não estou falando do autor que quer saber o que acontece com as obras que ele fez. Isso é o direito de saber o que está acontecendo e controlar precisamente o uso

da obra para evitar um que poderia ser nocivo pra ele e para os outros também. Estou falando do título de propriedade que dá primeiro ao inventor, autor, ou aquele que somente fez uma patente de um nome, ou seja, uma marca, o poder de exclusão e de monopólio. É isso que ele vai vender ao industrial, ao capitalista, que vai estar interessado em dar dinheiro ao autor somente se puder ter a exclusividade sobre a obra.

Esse direito de exclusão para os bens imateriais é uma idiotice, porque se eu transmitir um conhecimento para você isso não vai fazer que eu fique sem ele, pelo contrário. Porque se eu compartilhar conhecimento, provavelmente terei mais conhecimento, pois ensinar é aprender duas vezes. Então, podemos ver que a exclusividade sobre os bens imateriais é totalmente artificial, mas é a condição para que se tenha um mercado. A questão é que para conseguir esse cercamento dos bens imateriais e criação de um mercado sobre o conhecimento – que, diga-se de passagem, foi bem difícil – foi necessário o uso de grandes invenções como a de Gutenberg (prensa móvel), que era uma tecnologia feita para a difusão. Ela não foi feita para limitar a circulação, assim o problema para os capitalistas era usar de tecnologias de difusão, mas ao mesmo tempo bloquear e controlar a "circulação não autorizada" pelos proprietários do direito de exclusividade.

Isso foi possível durante o sistema do capitalismo industrial, onde conseguiram fechar a circulação do conhecimento e o potencial das tecnologias de difusão, através de patentes, ou seja, criando uma dificuldade de produção ou de circulação. Durante o período do capitalismo industrial, era possível conhecer os princípios gerais de como construir certa máquina, mas se você não tivesse acesso aos bens materiais, ao dispositivo técnico para criar uma aplicação industrial, então você não poderia fazer. Assim, o "roubo" ou o "furto" de patentes só era possível através de grandes companhias que tinham as possibilidades de recriar certa aplicação, e isso influenciava a reprodução de bens imateriais, pois era difícil reproduzir uma foto, um livro etc. Tudo isso se foi com a digitalização! Não só por conta da digitalização, mas também por conta da elevação geral do nível de qualificação da população. Você sabe que atualmente uma bomba atômica de tipo elementar pode ser feita por um aluno do quarto ano de física. Vemos hoje uma reapropriação por parte da multidão da capacidade produtiva.

Podemos dizer que o problema entre tecnologias de difusão, a luta pela circulação e as tentativas de bloqueio da circulação não cessou e que atualmente com a internet passamos por um impasse parecido. A internet pode ser entendida como uma tecnologia de difusão que estão tentando a todo custo encontrar maneiras de "cercá-la", mas ao mesmo passo surgem várias iniciativas para conter esse movimento de cercamento. Iniciativas que questionam noções como o monopólio – que permite a venda da "exclusividade de usufruto" da obra

para terceiros – que o autor teria sobre bens imateriais supostamente criados por ele.

Bom, os softwares são um bom exemplo disso, já que são meios de comunicação fundamentais assim como a linguagem, que deve ser deixada totalmente aberta, livre para circulação e usufruto. A linguagem é propriedade dos direitos humanos, e deve ser intercambiada, seu critério de difusão não pode ser monetário. Por isso não tem sentido excluir a possibilidade de uso da linguagem das pessoas, é como se você dissesse às pessoas das favelas: essa palavra você não pode usar, é proibido. O que é proibido? Por que é proibido?

Nesse sentido que o Stallman cria o copyleft, que é uma licença muito exigente porque tem várias condições de uso. Por exemplo, ela diz que se você está usando pedaços de software, linhas de programa livre, num conjunto global, todo esse conjunto vai ter que ser livre porque você não tem o direito de fechar a codificação. Essa exigência é muito inteligente, porque Stallman sabia que – no processo de desmaterialização de todas as grandes companhias de computador IBM etc – iriam procurar um meio de ganhar dinheiro, que seria precisamente fechar os softwares. Antes a Apple não cobrava pelo software: você comprava a máquina e tinha dentro todas as coisas necessárias grátis, mas o modelo da Microsoft era o contrário. Stallman percebeu isso e entendeu que deveriam existir e ser criadas regras precisas para garantir a circulação dos softwares e ele estava certo porque o que aconteceu depois? Aconteceu, exatamente, uma privatização do domínio público e o surgimento de grandes empresas monopolistas que estabelecem os preços que eles querem – que diga-se de passagem é muito caro – e assim reduzem totalmente o domínio público, o livre acesso ao domínio público. Essas grandes companhias privadas fazem isso sem freios nenhum e para elas era o início, precisamente, de uma espécie de Terra Nullius. Se você deixa os colonos na Amazônia, com o rei que dá para eles concessão para fazerem o que quiserem fazer, o que você acha que eles vão fazer? Eles vão destruir os índios e depois a natureza! Então você tem que limitar, deixar claro que o domínio público não é a Terra Nullius.

Isso foi o que Stallman entendeu, mas ele não entendeu o que Lawrence Lessig fez para, especialmente, os autores literários. Porque os Creative Commons são realmente bem pensados para a literatura, para tudo que é escrito. Nesse sentido, o Lessig inverteu a regra do copyright que é: ninguém pode copiar. E ele fez isso a partir de uma percepção simples que é garantir o "uso justo" de cópias privadas. E agora que a possibilidade de cópia privada – com a tecnologia da internet – é muito potente, tem muita gente que quer "cercar", limitar cada vez mais o uso dizendo que é necessário leis de copyright mais duras. Não é somente na internet que isso está passando. É também nas universidades, onde se tenta limitar e controlar as fotocópias e a possibilidade de colocar ma-

terial para difusão e circulação nas intranets. Mas Lessig inverteu totalmente a regra do copyright de no copy, onde só se pode copiar quem paga. Ele inverteu esse processo, dizendo que a regra geral deve ser "livre circulação" porque a criação literária ou o ensino funciona sempre com uma difusão geral. Para impedir mecanismo de predação da Terra Nullius, da terra da cultura, é preciso introduzir limitações. Assim, no mundo dos Creative Commons são criados mecanismos para dificultar essa predação das obras. Esses mecanismos vão desde licenças Creative Commons exatamente iguais a uma licença copyright tradicional até a introdução de somente algumas limitações como: você não pode fazer uso comercial; você não pode reproduzir sem a autorização do autor; tem que mencionar o autor; você não pode modificar etc.

Vamos dar um exemplo de como isso é importante. Você resolve fazer um manifesto político. Primeiro, você coloca em um wiki para escrever e ter colaborações do máximo de pessoas possíveis, gente que compartilha as mesmas ideias que você. Mas depois de certo ponto, você precisa e quer apoio ao texto do manifesto. Daí você vai fechar para modificação, porque as pessoas não vão querer dar apoio a um manifesto e ver quatro dias depois que mudou tudo. Então faz sentido que você coloque uma licença, que permita a copiar e distribuir sem pagar nada, mas com a condição de que ao distribuir se tenha que dizer a origem e quem criou o texto, quem fez. Ou seja, o manifesto pode circular por milhares de pessoas, mas com a condição de não sofrer modificações. Se olharmos para os poetas contemporâneos, na maioria dos casos eles gostam que suas obras sejam difundidas, mas não parecem gostar muito que as obras sejam totalmente "livres". Obviamente, não estou falando aqui dos criadores que vão pegar essa obra, "comê-la" e fazer outra coisa totalmente diferente – o que eu chamaria de direito de trituração, de canibalização. Para mim, a arte de criação tem o direito de canibalizar tudo, sem restrição alguma. Com esses exemplos quis demonstrar como o Creative Commons foi bem pensado para a questão da literatura. Primeiro porque não existe uma produção pessoal, singular. Existe somente uma produção coletiva, então a ideia de fechar (enclosures), dizendo: "Não, agora você não pode mais modificar", é bem idiota para os programas de computador. Só que não é tão idiota assim para a literatura, para a criação. Mas é idiota para a pedagogia, porque na pedagogia da linguagem você tem que deixar os usuários todas as possibilidades de produzir, fazer ensaios etc. Sendo inclusive necessário isso. Os Creative Commons são bem pensados para a literatura, mas não funcionam tão bem no caso de outras artes, sendo inclusive problemático aplicar o Creative Commons nelas. Porque o Creative Commons não é opensource. O Creative Commons não é copyleft. É o mesmo espírito do copyleft, mas com outro objeto. A questão na arte é que as restrições bem mecânicas do Creative Commons sobre o uso comercial e a não modificação da obra cria um

problema para os artistas, porque na arte existe e tem que existir o direito de canibalizar uma obra de outra pessoa e depois revendê-la. Afinal, nas artes às vezes é necessário muito dinheiro para a criação, por exemplo, no cinema. Então, fica claro que os artistas não vão aceitar as regras do Creative Commons. Por isso, na França criaram uma licença específica para a arte que é a licença da arte livre. O que vemos aqui é que a GPL não é o Creative Commons e a arte livre não é o Creative Commons, porque cada uma é um tipo diferente de modalidade de licença para casos específicos, mas elas têm em comum o fato de elas darem ao criador a possibilidade de não fechar totalmente o uso de sua obra, mas ao mesmo tempo controlar o acesso para impedir que piratas do privado modifiquem a obra e não permitam a possibilidade de utilização da modificação, ou seja tornem a obra depois da modificação algo totalmente privado, impedindo o uso ou outras modificações, fazendo assim um uso monopolístico da obra.

Mas vejamos o caso da música, que é bastante especial. E com os novos meios de criação, circulação e reprodução, atualmente é a coisa mais difundida e vêm encontrando quase que uma impossibilidade de um modelo comercial. Atualmente é muito difícil, você ganhar dinheiro compondo e tocando música para depois só vender o "CD". Está se tornando um modelo só para 10% das pessoas que trabalham com música. Os outros 90% não podem viver disso. Isso está criando o modelo que você usa da difusão gratuita da música na internet para ganhar reputação e depois vender sua própria interpretação ao vivo. Os músicos em sua maioria estão ganhando com os shows, muito mais que vendendo os discos. Bom, pode ser que depois haja uma correspondência, uma via dupla, que botando músicas grátis na internet você fique mais conhecido e, depois de fazer shows, mais pessoas comprem o seu disco.

Nesse contexto, onde a venda de discos está se tornando algo muito difícil de comercializar, vemos surgir um modelo totalmente baseado na performance, na verdade não só na música. Em diferentes áreas, vários modelos que diferem do copyright tradicional baseado no *no copy* – exceto quando se paga – perceberam que o valor está exatamente nas relações e na circulação. Quer dizer o valor não está mais no fechado, cada vez mais o valor está se materializando em práticas do "aberto", o valor sendo a própria relação e circulação, ao invés dos produtos em si. Esses novos modelos muitas vezes são uma forma de "comunismo do capital", sendo isso a maneira como o capital pega essa questão da circulação, da valorização a partir do comum, da circulação da multidão para criar um sistema de subordinação, ao invés de um sistema de autonomia. Esse "comunismo do capital" tem se tornado cada vez mais forte e onipresente na rede, ou seja, muitas pessoas estão se utilizando da abertura comunicacional e de toda uma cultura do "livre"

para continuar mantendo e às vezes até criar e aprofundar um sistema desigual e opressivo. Como exemplo disso, podemos pegar o Facebook, que cria sua própria internet dentro da internet porque você não consegue tirar as informações ali de dentro, então circula muita informação e conhecimento lá, que é valorizado, mas não é comum, porque se tornam commodities dos proprietários da plataforma que criaram uma espécie de jardim murado.

Bom, o "comunismo do capital" é a necessidade fundamental de capturar as relações de polinização – o que eu chamo de polinização – e de criar essas plataformas de polinização, então essa captura permite e cria as condições para um mínimo de circulação, que é necessário para capturar a própria circulação, essa é a ideia básica. Bom, a questão é que esse mínimo de circulação não resolve o problema – para o capitalismo – de como criar uma mercadoria, um modelo econômico capitalista. E algumas coisas nessa circulação provida pelo "comunismo do capital" são muito específicas, por exemplo, por uma razão objetiva, as pessoas não querem ser usadas e assediadas por coisas idiotas, como publicidade intrusiva. A segunda coisa, tem uma razão subjetiva, e é, precisamente, o uso da dimensão comum, o comunismo da produção e da produção de riqueza, afinal é gerada muito riqueza, basta olhar para a "saúde" – financeira – do Facebook, do Google, da Apple etc. Mas esse uso das "terras comuns" criam a vontade – como você mesmo, perfeitamente, disse – de autonomia mais do que de subordinação ou consumo. É a passagem de uma vontade generalizada de consumo para o descobrimento, finalmente, que os comuns estão em primeiro lugar e a partir dessa concepção de comum, voltemos a ser, mais ou menos, como os índios que criam a sua própria capacidade de viver e de fazer o que eles querem com os recursos.

Isso está acontecendo atualmente, mas às vezes com alguns equívocos, por exemplo: pessoas que baixam um programa pirata da Microsoft. Essas pessoas pensam que estão, realmente, livres só que, na verdade, elas fazem parte do sistema, são mais parecidas com corsários do que com piratas, porque essas pessoas vão ficar dentro e presas a todo um sistema de fechamento técnico, como os softwares proprietários.

É uma prisão do conhecimento porque a pessoa que utiliza os softwares piratas acaba só tendo conhecimento em usar esse tipo de programa fechado, quando você acha que está hackeando você acaba é sendo hackeado...

É exatamente isso, mas mesmo assim eu ainda estou otimista, porque existe toda uma visão, que em particular não concordo, que diz que o capitalismo já consegue realizar todos os fechamentos que quiser (new enclosures), que o capitalismo com a revolução digital foi um pouquinho desestabilizado, mas que agora ele está reaprendendo a dominar e fechar tudo. Eu acho isso totalmente errado, porque o ca-

pitalismo hoje está tentando é se salvar, salvar a possibilidade de fazer troca mercantil, tentando salvar o comércio, tentando salvar a exigência do dinheiro para se viver. Porque as pessoas que vivem na gratuidade, que não vivem na economia da contribuição – mesmo que alguns sociólogos do trabalho digam que eles estão na dessocialização – são bem mais socializados do que muita gente que está nas dinâmicas das empresas e do trabalho salarial. Então eu sou otimista nesse sentido. **»**Eu não vejo essa volta tão ofensiva do capitalismo sobre o comum, pelo contrário eu acho que o capitalismo está numa posição muito difícil para o futuro.**«** Muitas empresas que se aproveitaram do fato de serem pioneiras no ambiente digital, como a Google, vão ter muitas dificuldades no futuro, porque elas terão mais concorrência, outros "googles" irão aparecer, outras redes sociais, inclusive redes sociais militantes como a "n-1" – que o nosso amigo Javier Toret vem trabalhando. Acho que isso vai tornar tudo mais difícil para a reafirmação dos direitos de propriedade intelectual. Isso tudo significa que a situação é incerta, e é mais incerto ainda a permanência da regra, de extrair lucro, das atividades ligadas ao "comunismo do capital".

» p.253 - Licença da Arte Livre 1.3 «

LIBERDADE AINDA QUE À TARDINHA

Versão 0.3.1

1 – Esta é uma licença de uso de obras, processos e ideias.

2 – Tudo o que for licenciado pela Lata, poderá ser:
– Usado, estudado, modificado, amassado, distribuído e o que mais você quiser fazer. Você é livre para usar do jeito que você quiser. Contanto que faça o mesmo com o resultado desse processo e:

2.1 – Em relação ao uso comercial, »se este uso for incentivar uma economia local e/ou se você estiver na pindaíba e/ou para fins de balbúrdia, ele é permitido.« Agora, caso você queira ganhar e acumular muito dinheiro com o objeto aqui licenciado, caso você pertença a algum meio de comunicação corporativo ou qualquer empresa em que os donos e executivos ganhem muito mais dinheiro que os faxineiros, você não poderá fazer uso comercial. Se o fizer, conte com a feitiçaria eterna sobre sua vida, a da sua família e de toda a sua hereditariedade. Que você apodreça no inferno além de levar um processo nas costas!

» RobinRight «

2.2 – O mesmo se aplica a instituições estrangeiras de pesquisa biogenética e farmacêutica, ONGs que fazem projetos a esmo só para arrecadar mais recursos e aonde o diretor ganha muito mais que o faxineiro, bancos, empresas de especulação financeiras, fabricantes de armas, empresas de ônibus, madeireiras, toda a espécie de agronegócio, entre outras.

Cláusula do genocídio – O uso mesmo que comercial nos Estados Unidos, Europa Ocidental e outros países desenvolvidos só é incentivado para todas as minorias, imigrantes de países subdesenvolvidos, e moradores de ocupações, assentamentos e desenvolvedores de *software* livre. Se você não se encaixa nesses termos, mas simpatiza com essa distinção, fique a vontade.

3- Todo o uso e/ou modificação e/ou resultado decorrido da obra/processo/ideia/trecho licenciado sob a Lata deverá ser compartilhado da mesma maneira, sem exceções, com a mesma licença e sob os mesmos termos.

Para usar a Lata em sua obra coloque (ou não)

> "Sejam mais criativos. Façam seu próprio direito. Obra licenciada sobre a licença a Lata. Para ver a licença completa acesse: <http://crieitivecomo.org/wikka.php?wakka=licencadalata>"

POR LICENÇAS MAIS POÉTICAS

Felipe Fonseca

Já estamos há algum tempo criticando o copyright. Hoje todo mundo do nosso lado do rio sabe que licenças fechadas e proprietárias estabelecem uma série de restrições à circulação de conhecimento e cultura. Tipicamente, autorizam somente o uso individual e doméstico, enquanto que condicionam todas as outras possibilidades à autorização expressa de autores ou atravessadores. Isso é anacrônico, improdutivo e estúpido. Alguém aí discorda? Legal, vamos além.

Olhando para o lado de cá, grande parte das licenças livres que se popularizaram nos últimos anos (em especial as licenças Creative Commons, mas também similares como GNU-FDL, GPL, Arte Livre...) contentam-se em, simplesmente, reagir às restrições do copyright. Contrapõem ao "todos os direitos reservados" o "alguns direitos reservados", mas não refletem mais a fundo sobre a natureza da criação colaborativa.

Um conhecido vídeo didático do Creative Commons, por exemplo, mostra um baixista que modificou, por conta própria, uma música da banda White Stripes. Segundo o vídeo, as licenças Creative Commons possibilitariam e potencializariam esse tipo de colaboração remota, à medida que criam um dispositivo jurídico definido de antemão que elimina a necessidade de mediação jurídica entre o baixista e a banda. Posso concordar com isso, mas é um exemplo limitado a uma situação específica: de um lado uma banda inserida no complexo da indústria fonográfica, do outro um músico independente. Casos como esse são uma parte ínfima do universo de possibilidades de produção criativa colaborativa.

Colaboração não é uma novidade na produção cultural e intelectual. Virtualmente, qualquer campo de produção de conhecimento e cultura tem sua própria tradição de produções colaborativas relevantes. Sabemos que a colaboração é tanto mais potente quanto mais comunicação e troca existir entre as partes envolvidas. No caso do White

Stripes, a troca foi mínima: uma música já finalizada e publicada foi acrescida de uma linha de contrabaixo. O baixista e a banda não se afetaram mutuamente, não contrapuseram perspectivas, não negociaram conflitos. Se isso é produção colaborativa, é uma produção colaborativa de baixo envolvimento. Colaboração sem contato, sem toque, distanciada, "civilizada" e fria. Em vez de possibilitar processos mais humanos, diversos e abrangentes, tais licenças podem pelo contrário incentivar o isolamento.

Essa distorção acontece porque tais licenças "abertas" concentram-se muito mais na questão da distribuição de material finalizado do que em potencializar processos efetivamente colaborativos. De certa forma, essas licenças caem em uma normatividade imposta pelo mercado, que acredita que a "obra" (finalizada, fechada, empacotada, publicada) é mais importante do que o processo que a gerou. Eu discordo dessa visão. Acredito que podemos usar licenças como ferramentas táticas, justamente para aumentar o envolvimento de pessoas, fazê-las saírem da rotina, possibilitar que compartilhem seus repertórios e insights, que abram seus processos criativos e até a si próprias para a diversidade, a troca, o afeto e a construção coletiva.

Difícil é começar. Que tal pensar em licenças mais poéticas? Licenças que questionem a própria função do licenciamento. Por exemplo:

• Esta música pode ser utilizada, decomposta, "remisturada" e redistribuída de todas as formas tecnicamente possíveis, desde que você mande um e-mail para o autor escrevendo "Tcharam!" no campo de Assunto.
• Este vídeo pode ser assistido sem som em semanas de lua cheia.
• Este disco deve ser ouvido por pelo menos cinco pessoas dançando em roda. Qualquer outro uso constituirá quebra de licença e enfrentará as sanções legais. Nós sabemos quando você dança.
• Este texto pode ser distribuído, reproduzido, modificado e ter todas as suas palavras reordenadas por mulheres de escorpião e homens com barba por fazer.
• Para autorizar todo uso possível desta ideia (acesso, modificação, remixagem, redistribuição e o que mais quiseres), feche os olhos e visualize o autor sendo abraçado por mil pessoas sorridentes.

Esse tipo de decisão pode ter pouca utilidade prática, mas sugere formas mais aprofundadas de relacionamento entre pessoas que se dizem colaborativas do que as licenças que se propõem eficientes, automáticas e frias. Vamos pensar o próprio licenciamento como espaço criativo!

COPYFIGHT

Washington Luis Lima Drummond

Talvez uma distopia nos auxilie mais
nesses novos confrontos...

1.
O espectro de uma utopia ronda o contemporâneo: a ideia de um espaço de cultura livre que possibilitaria o ressurgimento do comum. O esforço desenvolvido a contrario seria apenas um gesto tresloucado que tentaria deter as forças técnicas desenvolvidas socialmente e que apontam para a superação da propriedade individual ancorada nas trocas ilimitadas, em uma espécie de neoecumenismo. Entre os que professam essa crença, apelando para a inexorável vinda de um tempo das multidões, e os que a perseguem, brandindo suas ferozes garras em defesa da mercantilização da produção intelectual, se estabelece uma perigosa aliança.

2.
Entretanto, como recolocar o enorme esforço de indivíduos anônimos que agem no sentido de possibilitar o atual estágio de circulação de conteúdos dos mais variados e que aponta o fim da propriedade intelectual (ou ao menos novas maneiras de praticá-las)? Afirmando que o cyberespaço é um campo de conflitos, um teatro de operações de guerrilhas que não cessarão. Ao invés de uma utopia neorromântica, uma distopia: a ideia de uma possível pacificação e harmonia nas redes globalizadas de computadores deve dar lugar aos minúsculos confrontos capilarizados e cotidianos.

3.
Dentre essas lutas, a desmaterialização digital de músicas, filmes e agora livros deve ser pensada como um dos mais importantes passos no sentido de uma popularização da produção intelectual e ao mesmo tempo os primeiros combates e escaramuças nesse terreno agonístico do cyberespaço. O debate em torno da qualidade da pro-

priedade intelectual, que nos querem colocar como central, claudica nas formas que a própria web caminha em sintonia com o avanço tecnológico no sentido da mobilidade e informação em nuvens. Já são várias as mercadorias informacionais/culturais que funcionam na base do acesso e não da posse. Acessar sem propriedade não será o nosso lema, pois isso é que o capitalismo mais avançado já nos coloca como horizonte. Por mais sedutor que isso possa ser. Não esqueçamos que o impeditivo terminal que poderemos obstar será não apenas o acesso (sem taxas), mas a exigência de um ambiente de uso como desvio, reversibilidade e radicalidade.

4.

O espaço público parece se deslocar para as redes. Não levemos também a sua ideologia, mesmo nostalgia da ágora grega. Importantes pensadores da atualidade se confrontaram, no século passado, polarizando os debates. Praticamos aqui simplesmente o deslocamento de nossas concepções do espaço na cidade em direção ao cyberespaço. Não haverá consenso, mas dissenso e conflito. Por isso a metáfora do cenário bélico das guerrilhas nos aproxime mais do que ainda está por vir.

5.

»A guerra do futuro se insinua, mas com certeza não será pela propriedade intelectual, contudo, aí, a sua aparição se deixa entrever. Como em um ovo de serpente.**«**

» p. 99 - O comum das lutas – entre camelôs e hackers «

ⒶROBINRIGHT

Marcus Vinicius

»De graça para quem precisa, pago para quem pode e deve pagar«

ⒶRobinRight significa que: “a produção intelectual é propriedade reservada do seu autor. O uso econômico ou comercial total ou parcial é completamente vedado para pessoas jurídicas sem a autorização prévia e expresso do autor. Sendo previamente liberado a pessoas físicas, porém livre tão somente para o uso e reprodução sem fins comerciais ou econômicos daquelas que não o distribuam sob quaisquer forma ou condições às pessoas jurídicas de direito público ou privado, nem aufiram ou propiciem a terceiros nenhum tipo de vantagem econômica por meio da obra, sua reprodução, distribuição ou veiculação.”

Em outras palavras o ⒶRobinRight permite que você reproduza uma obra para seu uso pessoal, ou mesmo a distribua gratuitamente para outras pessoas, mas veda que você venda, cobre ou receba qualquer valor em troca, ou mesmo distribua ou disponibilize gratuitamente o conteúdo para corporações, empresas, governos, e até mesmo entidades filantrópicas, de interesse público, ou ditas organizações sem fins lucrativos ou econômicos. Ou seja, para toda e qualquer pessoa jurídica, é necessário a autorização do autor para que esta possa fazer qualquer tipo de uso comercial ou não, filantrópico ou não de sua obra. Constituindo-se para estas pessoas jurídicas exatamente na mesma figura jurídica que o copyright.

Para as pessoas físicas poderíamos dizer que o ⒶRobinRight é similar ao copyleft exceto pelo fato de que sendo ele vedado para toda e qualquer pessoa jurídica, também não pode a pessoa física se prestar ao (des)serviço de entregar gratuitamente uma obra para uma entidade que de alguma forma irá gerar um ônus econômico para os setores produtivos da sociedade, ou em termos mais simples, que de um jeito ou de outro irá obrigar alguém a pagar pela distribuição deste

bem, o quê em última instância, ou no último elo desta cadeia de obrigações, quer dizer que alguém de carne e osso irá trabalhar, e muito, para que uma entidade fictícia estatal ou privada, entregue esse ganho para quem as controla e invariavelmente não trabalhou por isso.

Nada contra a redistribuição de renda, desde que ela seja: primeiro voluntária[1]; e segundo de todos para todos sem discriminação, onde sempre a redistribuição é feita de quem pode para quem precisa, e nunca de quem precisa para quem pode[2], com todos contribuindo equitativamente – proporcionalmente -e recebendo igualmente[3]; o que corresponde à garantia de uma renda básica universal.

Algo que o copyleft e as proteções de uso não comercial não fazem por aqueles autores que querem proteger sua obra da expropriação, ou garantir que ela não será usada para tal. Quando este autor renuncia a propriedade privada de sua obra em favor de todos, o faz para que todos possam se beneficiar dela, buscando fazer dela um bem comum. Contudo não protege a si nem a sociedade que uma entidade lucre ou tribute em cima dela, o que é feito agregando um valor que invariavelmente é produzido à custa do trabalho de alguém que recebe uma parcela ínfima do valor que reproduz. O copyleft embora quebre a lógica da produção artificial da escassez não quebra a lógica da exploração do trabalho, por que fornece gratuitamente àquele que explora a matéria para fazê-lo, ainda que o impeça de obter vantagens econômicas diretamente com a comercialização, não impede que se faça da obra um instrumento agregado para o mesmo fim.

Por outra perspectiva, o copyleft em sua versão forte, não permite que o autor receba qualquer paga pela sua obra, mesmo que aqueles que a utilizam o façam as suas custas, algo que independentemente da exploração de quaisquer outras partes é de certo exploração do trabalho criativo do autor.

Sim, o autor deve ser remunerado. Somente quem não cria não vê que há um trabalho infinitamente mais árduo para muitas vezes quebrar paradigmas e trazer a realidade o que ninguém que se restringe a copiar pode fazer. E nem todas as criações são meras derivações, há instâncias em que a ideia inovadora é a própria contradição de tudo que está posto e pode cobrar um preço mais caro do que o trabalho daqueles que tem a coragem de inovar.

O que por outro lado não significa que o autor crie sozinho. Somos todos legatários de uma herança natural derivada da própria terra, e outra derivada do trabalho dos nossos ancestrais em comum, do qual cada pessoa viva é um herdeiro[4]. E a maior injustiça que podemos cometer reside na seguinte falácia: se todos são herdeiros então ninguém deve nada a ninguém. Quando pelo contrário, se todos somos herdeiros, cada um de nós deve uma parte de nossos ganhos a todas as demais.

Sob uma criação, portanto há sempre dois credores: os autores, particulares, e a humanidade, universal. E os dois devem receber pro-

1. Cláusula da liberdade.
2. Redistribuição que deve ser feita sempre de quem pode para quem precisa, e nunca de quem precisa para quem pode.
3. Cláusula de inteligência.
4. A herança universal.

porcionalmente sua paga, não porque precisem dela para produzir, mas pelo simples fato que é extremamente: (i.) contraprodutivo não garantir o uso-fruto de um bem para todos; (ii.) e usurpação não garantir àqueles que laboraram na sua criação[5].

No que concerne a distribuição gratuita de uma obra livre, há que se considerar dois elementos: se os demais envolvidos no processo também o fazem de forma completamente gratuita. E se os beneficiários não estão pagando de alguma forma pela obra, seja diretamente com a compra, seja indiretamente com os tributos. Dentro desta gama de possibilidades podemos ter tanto a circunstância onde todos estão sendo remunerados exceto o autor, quantas outras pessoas pagando por aquilo que o autor disponibilizou de graça, e não apenas por desconhecimento, mas por falta de acesso aos meios necessários para acessá-la ou reproduzi-la de forma gratuita, como a Internet por exemplo. Algo como a universidade pública que fornece estudo gratuito a absolutamente todos, exceto aqueles que precisam e não podem pagar por ele.

Neste sentido de geração do bem público devemos reservar ao autor a liberação do uso de sua obra para esta ou aquela causa, ou mesmo a este ou aquele projeto. O fato de ser público ou não lucrativo não significa automaticamente que seja alguma coisa lícita ou que esteja de acordo com o entendimento de bem comum que faz o autor.

Porque tanta preocupação com o autor? Simples: uma sociedade que não reconhece e não credita, em todos os sentidos inclusive materialmente, os seus membros inovadores e criativos corre o risco de ficar sem eles ou sem o seu produto, pelo simples fato de ao ignorar os valores imateriais irá obrigá-los a produzir somente valores materiais para tomar parte da sociedade. Se nem só de pão vive o homem, de certo não sobrevive sem ele, e há que garantirmos o pão daqueles que produzem o alimento da alma, não como benesse, mas como direito. E não garantindo só com o básico - que é inalienável a todos, mesmo aqueles que não produzem nada, mas como paga adicional ao básico por sua contribuição a sociedade.

Entretanto o copyright não é a única forma de fazê-lo, nem a melhor. Sobre os males gerados ou perpetuados pelo copyright não é preciso nem discorrer, além da geração de uma privação absolutamente desnecessária, perniciosa e destrutiva, sua justificativa de que é necessária para garantir o interesse pela inovação é descaradamente falsa e obtusa, pois as grandes invenções da história são de pessoas comprometidas com o próprio objeto de seu trabalho ou conhecimento, enquanto que aqueles que buscaram inovar como meio de fazer lucro, quando o conseguiram não saíram do campo do fútil, medíocre ou na maior parte das vezes do absoluto ridículo. A inovação depende daqueles que buscam o novo, e não daqueles ocupados e preocupados em acumular sempre mais do mesmo, aliás, um bloqueio não apenas à criação, mas a todo desenvolvimento.

5. Dentro de um sistema capitalista, herança universal é o capital, a criação, o trabalho.

Contudo há que ser pragmático e não cair no engano dos libertários de séculos passados que ao não crer em bens privados não se protegeram daqueles que se apropriam de tudo que não seja privado. Nisto está o mérito das licenças livres e dos copylefts: não são utopias, mas ações realistas que tomam o contexto dado e trabalham não no ideal, mas no real de forma pragmática sem, contudo, renunciar aos princípios, pelo contrário, pondo-os em prática. É nesta linha se insere o RobinRight, que não foi desenhado para atuar somente sobre os direitos autorais e a propriedade intelectual, mas sobre todo o sistema econômico, atuando integralmente na construção do novo da forma mais simplificada possível.

O RobinRight é, portanto, um contrato simples entre os autores e os usuários: copyleft para usos não econômicos, ou institucionais; e copyright para todos os demais. Para uso empresarial não é de graça. Se for distribuído por ou para empresas também não. Se for para uso governamental não é gratuito, se for distribuído para entidades governamentais ou publicas também não. Gratuito só se for para uso pessoal. Se for distribuído de pessoa para pessoa gratuitamente é gratuito. Se na distribuição alguém ganha, paga. Em outras palavras o é RobinRight é:

Previamente liberado somente para pessoas físicas;

»Livre, se não propiciam ou usam para fins ou meios econômicos; pago do contrário[6].**«**

O RobinRight permite assim que não se impeça o acesso das pessoas que não tem condições de fazê-lo por conta do valor cobrado, sem cair nas distorções que podem produzir o copyleft, não per se, mas por estar inserido dentro de um mercado baseado não, exatamente, na proteção da propriedade privada, mas na apropriação indevida dos bens comuns, ou a expropriação ou privação destes, ainda que indiretamente.

Mas por que RobinRight? Não porque cobra de quem pode, e distribui de graça para quem não pode, mas porque o RobinRight é um serviço de proteção intelectual que aplica sobre si o princípio do RobinRight cobrando o percentual devido ao autor de toda obra usada economicamente e destinando: uma parte ao próprio autor do RobinRight; e toda a demais à renda básica garantida. Assim não apenas renunciando a contribuir com a desigualdade, mas combatendo este mal de forma pragmática, sem roubo nem impostos, simplesmente com redistribuição voluntária de renda.

O RobinRight é um contrato de licença disponibilizado através do ReCivitas para todos os autores e inovadores que queiram abrir sua obra para todos de uma forma inteligente: de graça para quem precisa, e muito bem pago para quem pode e deve pagar. Permitindo ao autor e sociedade receberem toda vez que houver uso econômico da obra. Para todos os outros casos a escolha é de quem deve ser: do autor.

» p. 147 - Liberdade ainda que à tardinha «

6. Necessariamente conforme os termos e percentuais pré-estabelecidos na licença de uso.

SOBRE ARTE LIVRE E CULTURA LIVRE[1]

Antoine Moreau

A ruptura estética [das artes moderna e contemporânea no que diz respeito à tradição] traz em si uma nova forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, uma ruptura na relação entre a produção dos métodos artísticos e os objetivos sociais que eles definem, entre as formas inteligíveis, os significados que podem ser interpretados nelas e os efeitos que eles podem suscitar. Pode-se colocar isso de outra maneira: a eficácia de um dissenso.

Jacques Rivière, *Le spectateur émancipé*,

Se a experiência estética margeia a política é porque ela também é definida como uma experiência de dissenso, ao invés de como uma simples cópia ou como uma ética da produção artística para fins sociais.

Rancière, *Le spectateur émancipé*,

Com a chegada da Internet e uma maior aceitação dos meios digitais em muitas práticas culturais, podemos apontar um novo tipo de argumentação em favor de um novo tipo de cultura chamada “Cultura Livre”[2], baseada no compartilhamento e na disposição gratuita de produtos da mente humana. “Livre” aqui se refere a softwares livres, ou seja, cujo código é aberto (neste caso, livre é sinônimo de aberto). Estes programas são guiados por quatro liberdades fundamentais: liberdade para lançar e operar o software, liberdade para estudar a aplicação, liberdade para distribuir e melhorar o programa (bem como para publicar o código de melhorias posteriores).

A questão dos direitos autorais (*copyright* e *royalties*) está no cerne desta nova premissa cultural. Um advogado, Lawrence Lessig, inspirou-se em 2001 nos princípios das licenças de software livre[3] para aplicá-los a outras obras que não softwares. No entanto, não se pode reduzir o ato de criação a questões legais, uma vez que, como eu acredito e vou elucidar, é o próprio processo de arte que abre e libera o ímpeto criativo.

1. “Sobre arte livre e cultura livre”, texto da conferência dada em maio de 2009 na Bienal de Montreal. <http://artlibre.org/archives/textes/337> (original em francês, tradução de Natália Mazotte).

2. Lawrence Lessig, *Free Culture, How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity,* Penguin USA, 2004, versão em francês: <http://fr.readwriteweb.com/2009/02/05/a-la-une/culture-libre-free-culture-lawrence-lessig-ebook/>.

3. Licenças *creative commons*, originalmente onze, depois seis, sem incluir casos particulares

»Um ano antes do aparecimento das licenças C*reative Commons*, em janeiro e em março de 2000, eu reuni um grupo de artistas[4] em um fórum chamado Atitude Copyleft.« Este fórum deu origem à Licença da Arte Livre, como é chamada em francês (Licence Art Libre), escrita em julho de 2000[5]. A LAL é uma licença livre do tipo *copyleft* inspirada na Licença Pública Geral (General Public License)[6] e recomendada pela Free Software Foundation, nos seguintes termos:

> Nós não tomamos a posição de que obras artísticas ou de entretenimento devam ser livres, mas se você quiser fazer uma livre, recomenda-se a Licença da Arte.[7]

Segue uma parte do preâmbulo da LAL:

> Com esta licença, uma permissão é dada para copiar, distribuir e transformar livremente as obras, respeitando os direitos do autor.
> Longe de ignorar a propriedade do autor, a LAL a reconhece e protege. A licença reformula o exercício desses direitos, permitindo que qualquer pessoa faça um uso criativo dos produtos da mente humana, seja qual for sua natureza ou variedade de expressão.[...] A intenção é autorizar a utilização dos recursos de uma obra, criar condições de trabalho que ampliem as possibilidades inerentes a uma obra. A Licença Arte Livre permite a fruição das obras, apesar de reconhecer os direitos e obrigações de cada um.
> A licença é baseada na lei francesa e é válida para todos os países que assinaram a Convenção de Berna.[8]

Esta iniciativa de artistas não é motivada simplesmente por questões de direitos autorais ou uso de aplicativos, mas sim pelo desejo de desencadear os processos criativos envolvidos na sua manipulação. Basta olhar para o que a Internet e as mídias digitais têm feito para a criatividade para perceber as possibilidades em jogo. Trabalhar em sincronia com o ecossistema da rede e a evolução da mídia digital simplesmente confirma as possibilidades de expansão das tradicionais técnicas criativas. O software livre abre o caminho real para essa expansão. Hoje, essa preocupação criativa se tornou uma ocupação social, cultural, política e econômica. Contarei com as noções bergsonianas[9] de sociedade aberta e fechada para esclarecer a distinção entre arte aberta e Cultura Livre.

Primeiro, vamos tentar entender o que a Cultura Livre faz pela Cultura.

4. Reunidos como contribuintes para a revista *Allotopie* (François Deck, Emanuelle Gall, Antonio Gallego, e Roberto Martinez) <http://artlibre.org/archives/news/210>.

5. Por Melanie Clément-Fontaine, David Geraud (advogados) Isabelle Vodjdani, e Antoine Moreau (artistas).

6. GPL Versão 3 <http://www.gnu.org/licenses/gpl-3.0.html> Tradução extra-oficial da versão 2 <http://www.april.org/gnu/gpl_french.html>

7. GNU Operating System, Licenças, <http://www.gnu.org/licenses/licenses.html>

8. Licença da Arte Livre (LAL), <http://artlibre.org/licence/lal>

9. Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion,* PUF, Quadridge, Paris, 1988.

1) O que a Cultura Livre faz pela Cultura

Se entendermos por "cultura" aquilo que "permite que o homem não somente se adapte ao seu ambiente, mas também o que permite adaptar o ambiente a necessidades e projetos do homem", então "Cultura Livre" é uma adaptação a este novo dado natural, que é não -material, mas que também "permite a transformação do dado natural"[10] por ferramentas digitais. Devemos reconhecer este novo paradigma como consequência de uma nova visão dogmática[11]. Ou seja, a Cultura Livre, como a cultura de um modo geral, deve encontrar algo que mantenha a sociedade e seus sujeitos inseridos nela. Essa necessidade institucional está implícita nesta reunião da Bienal de Montreal dedicada à Cultura Livre.

Vamos ver agora o que faz a arte livre à Cultura Livre.

2) O que a arte livre faz pela Cultura Livre

Vamos distinguir a cultura da arte. Sem confrontá-las frontalmente, vamos deixar de tê-las como sinônimos, devemos ter conhecimento do hiato entre as duas noções. Vamos fazê-lo usando uma fórmula simples que tem uma letra como uma metáfora: a cultura é um conjunto de caracteres, a arte é um uso inspirado de caracteres específicos[12]. O escultor Carl André expressa a distinção desta maneira: "A cultura é o que outros fizeram para mim. A arte é o que eu faço para os outros".[13]

O que distingue a arte livre da Cultura Livre é este "eu-não-sei-o-quê (*je-ne-sais-quoi*) e quase nada"[14] que deriva de um discernimento estético, e não da razão. Arte livre é uma incursão na Cultura Livre. Se toda a cultura pode ser comparada a um edifício, a arte pode ser descrita como uma janela ou uma porta, ou todas as aberturas, todos os espaços vazios que permitem a passagem do ar. Com pouco ou nada para mostrar para a sua existência, a arte livre é esta passagem que permite ao quarto respirar.

O que a arte livre faz à Cultura Livre é abrir o que é oferecido à abertura, lançar em movimento o que pode e deve se mover, libertar o que pode ser libertado. Porque se a Cultura Livre é produto da intenção de libertar-se, a arte livre é produto da liberdade aplicada, aquela que o poeta das sandálias aladas (Rimbaud) trata como uma "liberdade livre": "O que você quer, eu insisto terrivelmente em adorar a liberdade livre."[15]

Liberdade aplicada é inexpugnável, assim como se pode dizer que a visão de tantas fraudes de herança proprietária é inexpugnável. O *copyleft* oferece segurança, colocando em xeque o uso exclusivo de aplicativos abertos pertencentes à esfera pública. Este é precisamente o objeto da LAL e da atribuição de licença *creative commons* de "Compartilhamento pela mesma Licença" (permite que outras pessoas distribuam

10. Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales,* La Découverte, Paris, 1996, 2001, 2004, p.3.

11. Pierre Legendre escreveu: "Dogmática é o discurso que ocupa o nexo mítico da verdade e, portanto, serve como

12. Glifo: Em tipografia, é uma figura que dá um tipo de característica particular a um símbolo específico. Em português, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Glifo >

13. Carl André cited by Boris Groys, *Politique de l'immortalité, quatre entretiens avec Thomas Knoefel,* Maren Sell Editeurs, Paris 2002-2005, p.77.

14. Vladimir Jankélevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque rien 1/La manière et l'occasion,* Seuil, Essais, 1980. [Back]

15 Arthur Rimbaud, Carta a George Izambard – 2 de novembro de 1870, <http://fr.wikisource.org/wiki/lettre_de_rimbaud_%C3%A0_georges_izambard_-_2_novembre_1870 base para identificar > ícones, para a socie-

obras derivadas somente sob uma licença idêntica à licença que rege sua obra)[16], duas licenças *copyleft* que dizem respeito a projetos não relacionados a software.

A arte livre evita de forma muito concreta a apropriação exclusiva. Como as línguas humanas, ela irriga e nutre a mente de uma pessoa antes de seguir adiante, indefinidamente e sem propósito, até que deixe uma marca de remanescentes e traços intangíveis de sua passagem. Palavras, imagens, sons, gestos etc. Assim, a arte, livre e aberta, é renovada e mantida viva.

Definitivamente inexpugnável, ela não se prende e pode ser entendida apenas por um momento enquanto ela se move, aparece e evolui. E ela aproveita este momento como uma eternidade, uma vez que a arte livre, graças à proteção *copyleft*, não pode ser capturada por qualquer força que queira parar seu curso. E, portanto, mesmo que seja feita de produtos limitados, ela se assemelha mais a um movimento, mesmo que seja comercialmente livre. Não é só uma questão de observar os produtos acabados, mas de ver a conjunção de espírito e matéria. A mente humana é amplificada por um aditivo não material que:

> [...] Encontra sua fonte na separação de matéria e software. [...] Qualquer documento digitalmente conservado só existe em fragmentos dispersos, que podem ser duplicados e multiplicados, atualizados e transformados. Isto não consiste em uma coisa material, mas em circuitos de uma rede neural. E não se trata de circuitos como circuitos, mas de sua física. Não se trata de uma oposição entre material e imaterial, mas de um estado da matéria…[17]

Se fixarmos o *copyleft* como um princípio orientador, a arte livre[18] se conecta com o que a arte sempre foi, desde tempos remotos, mesmo antes de reconhecerem que ela possui uma história: uma elaboração da mente, em revolta contra uma cultura que gostaria de dominá-la e entendê-la. A arte livre inventa formas que acham a mente humana para além da imaginação, para além de um projeto, de uma projeção calculada. Sem motivo, a invenção supera os cálculos cotidianos. Porque não há nenhuma recompensa, nenhum efeito multiplicador financeiro, nenhum retorno sobre o investimento. É por isso que a arte como arte livre libera quem a pratica, e libera ainda o pensamento de liberdade quando ele se torna um *slogan*, um absoluto, um fetiche ou um ingrediente cultural. Parafraseando Theodor Adorno, poderíamos dizer que a arte livre é aquela que resiste a sua assimilação cultural gratuita[19].

Mas a arte livre, ao se aventurar pela Cultura Livre e proceder de forma negativa, não é necessariamente iconoclástica ou contraditória. Ela não destrói sua área de atuação, ela funciona com um corpo, e o faz

dade como tal, e para todas as questões emergentes desta representação.” Pierre Legendre , *Leçons VI, Les Enfants du Texte. Etude sur la fonction parentale des Etats,* Fayard, 1992, P. 69.

16. Attribution Share-Alike 3.0 Unported, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

17. Clarisse Herrenschmidt, *Les trois écritures. Langue, nombre, code,* Gallimard, 2007, p. 453-54.

18. (Não vamos usar capital para mostrar que não há nada grandioso sobre isso.)

19. Citado por Christiane Carlut: “Adorno definiu uma obra de arte como algo que oferece uma resistência à sua assimilação na cultura”. *Copyright/ Copywrong,* Editions Memo, 2003, p.18.

bem. Quanto mais bela for, mais forte ela é. A arte livre chama a atenção para a própria estrutura do espírito humano: renovado pela cultura e oxigenado pela arte. Sem um cuidado de oxigenação, nós sufocamos, e isto é um fechamento total. Nós inclusive asfixiamos a liberdade necessária para se manter uma cultura livre. É por isso que a iniciativa Atitude Copyleft, que deu origem à LAL, não foi uma questão de reflexão profunda, mas de intuição aplicada. Se a Cultura Livre é inteligente, nós até já ouvimos ela ser descrita como inteligência coletiva, a arte livre é uma atividade que prospera sem muita reflexão. É o impulso que se abre, desenha na vida, e leva à criação.

> É da essência da razão nos limitar a um determinado círculo. Mas a ação quebra o círculo. Se você nunca viu um homem nadando, você poderia dizer que nadar é impossível, uma vez que, para aprender a nadar, deve-se começar por boiar na água, e, portanto, já saber nadar. A razão vai sempre me pregar em terra firme. Mas se eu simplesmente saltar na água sem medo, conseguirei ficar acima da água lutando para permanecer na superfície, e pouco a pouco me adaptarei ao novo meio. Eu vou aprender a nadar [...] É preciso forçar as coisas um pouco, e por um ato de vontade, empurrar a inteligência para fora da fortaleza da razão.[20]

Vamos agora examinar a natureza da arte livre, expondo a hipótese de que a criação tende para o "não criado".

3) Arte Livre tende em direção ao que ainda não foi criado

> "Descriação": passar do criado ao não criado.
> Destruição: passar do criado ao vazio. Descriação inautêntica..
> [...]
> A criação: espalhar pequenos pedaços de bem em uma quantidade de mal.
> O mal não tem limites, mas não é infinito
> Apenas o infinito limita o ilimitado[21]

Devemos observar que a arte livre não exibe necessariamente todas as características habitualmente atribuídas à criação artística. Devido à sua abertura, há também o risco de destruição. Mas seu movimento é baseado em um processo de "descriação" que se abre para o que ainda não foi criado. Isto pode levar tanto a um estado de mediocridade quanto a um estado de invenção genuína. Se tentarmos encontrar marcos na história da arte recente, poderíamos dar como exemplos a arte bruta inventada por Dubuffet e a *ready-made* de Duchamp. Arte

20. Henri Bergson, *L'évolution créatrice,* PUF, Quadrige, 2006, p. 193-5.

21. Simone Weil, *La pesanteur et la grâce,* Plon, Agora, 1947 et 1988, pages 81 and 130.

bruta porque é realizada pelo "homem comum no trabalho"[22], sem muita intenção artística ou influência de estilos oficiais, e *ready-made*, pois se refere ao uso de objetos que já existem e só precisam ser reconhecidos por um artista.

> Qual é a parte mais difícil de todas? O que parece mais fácil: ver o que está diante de seus olhos.[23]

Agora que nós já relacionamos a arte livre à Cultura Livre, vamos fazer a pergunta:

4) Uma cultura livre é possível, é desejável?

Cultura Livre não só é possível como é inevitável, porque procede de uma lógica não material consoante com a digitalização da cultura mundial por meio de práticas que evoluem em paralelo com e na Internet, mas não só. No entanto, é somente para ser desejada se adotar o movimento de uma criação que tende para o que ainda não criado. Caso contrário,

> o círculo que foi momentaneamente aberto será fechado. Uma parte do novo será fundida no elenco do velho: a aspiração individual se tornará uma pressão social; a obrigação vai cobrir tudo.[24]

Para manter esta abertura e para não fechar o círculo, a instituição do acordo copyleft é necessária, de modo a proibir o fechamento do que foi aberto. Devemos modificar as leis de propriedade intelectual de modo a incluir os direitos de propriedade, cópia, distribuição e modificação de obras sem permitir uso indevido de exclusividade e abuso? Isto poderia levar a uma espécie de repositório de domínio público que permanece aberto e não pode ser fechado. Sem dúvida, esse caminho deveria ser considerado.[25]

5) Arte livre: a arte que é simplesmente possível

E se a arte – atividade considerada obsoleta[26] – obtivesse com o *copyleft* um fio criativo, um novo sopro de vida? Novo, porque, como mencionado, impossível suprimir o todo. Sempre algo novo é possível, ou um empreendimento impossível não deu uma volta completa. Porque a presença real[27] da arte (livre) não deve ser confundida como simplesmente Cultura (Livre), mesmo se dela fizer parte. Arte Livre deve ser como o fio de Ariadne que cumpre o que a Cultura Livre promete:

22. Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage,* Gallimard, Idées, 1973.

23. J. Wolfgang von Goethe, *Xenien,* cited by Pierre Hadot, *Le voile d'Isis,* Gallimard, Folio, p. 332.

24. Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion,* PUF, Quadrige, Paris, 1988, p. 284.

25. Para nosso conhecimento, este caminho

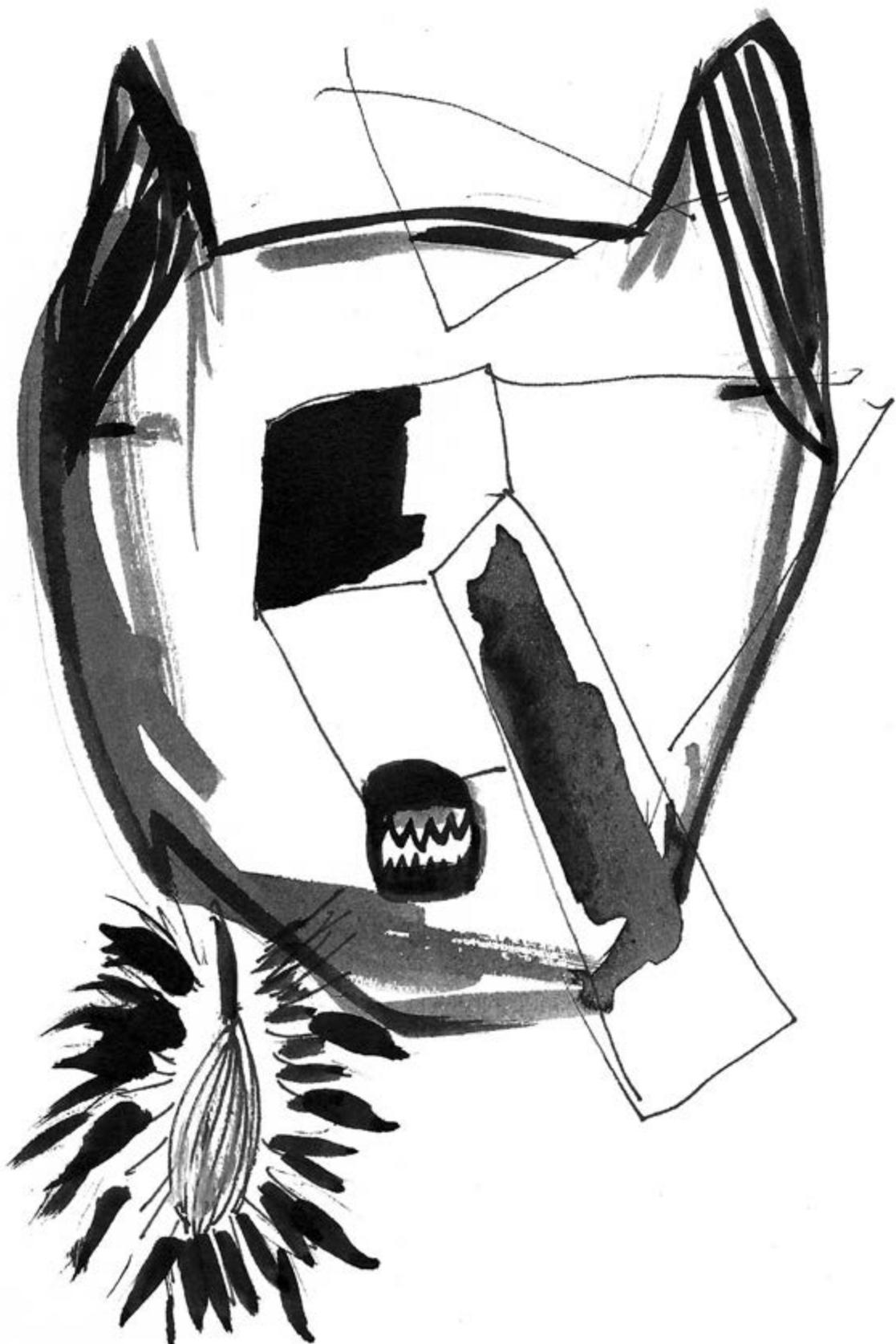
26. G. W .F. Hegel: "Arte já não traz às necessidades espirituais a satisfação que as épocas e nações do passado procuraram e encontraram nela [...]. A arte é e continua sendo para nós, em seu mais alto objetivo, algo abandonado pelo tempo. Por conseguinte, ela perdeu para nós todo significado e autenticidade." *Cours d'esthétique,* tome 1, Aubier, Paris, 1995-7, pages 17 and 18. Also cited by Bernard Bourgeois, *Le vocabulaire de Hegel,* Ellipses, Paris 2000, p.12. foi analisado por Melanie Clément-Fontaine em seu artigo, "Faut-il

consacrer un statut legal de l'œuvre libre?" PI, no. 26, January 2008.

uma sociedade aberta que não se fecha, mas prossegue o seu gracioso movimento de abertura.

> Assim, para alguém que contempla o universo com os olhos de um artista, é a graça que se revela através da beleza e a bondade que se revela pela graça. Todas as coisas manifestam, no movimento que suas formas registram, a generosidade infinita de um princípio que dá a si mesmo.[28]

27. Referência ao livro de Georges Steiner, *Réelles présences, les arts du sens*, Gallimard, Folio, 1994.

28. Henri Bergson, *La pensée et le mouvement,* PUF, 2003, p.280, cited by Pierre Hadot, op. cit., Gallimard, Folio, p. 296.

COPYFARLEFT E COPYJUSTRIGHT

Dmytri Kleiner[1]

Os desafios ao *copyright* tradicional resultantes das aplicações de *peer-to-peer*, *software* livre, compartilhamento de arquivos e arte apropriativa, provocaram um vasto debate sobre seu futuro. Dmytri Kleiner usa as críticas atuais da propriedade material oriundas da esquerda como base de apoio da produção artística *copyleft* e pergunta como os artistas poderão ganhar seu sustento no interior do regime de *copyright* vigente.

Na área do desenvolvimento de *software,* o *copyleft* provou ser um instrumento formidavelmente eficaz de criar um *commons* de informação que beneficia amplamente todos aqueles cuja produção depende disto. Contudo, muitos artistas, músicos, escritores, cineastas e outros produtores de informação permanecem céticos quanto à possibilidade de um sistema baseado no *copyleft,* onde todos possam reproduzir as suas obras, seja capaz de lhes assegurar um meio de subsistência.

As licenças *copyleft* garantem a liberdade da propriedade intelectual ao exigirem que a reutilização e a redistribuição da informação seja regulada pelas “quatro liberdades”, a liberdade de usar, estudar, modificar e redistribuir.

Contudo, a propriedade é inimiga da liberdade. É a propriedade, a capacidade de controlar à distância os bens de produção, a capacidade de “possuir” algo empregue para uso produtivo por outra pessoa que possibilita a subjugação de indivíduos e comunidades. Onde a propriedade é soberana, os donos desta propriedade escassa podem negar a vida ao negarem o acesso à propriedade. Quando não negam totalmente a vida, então transformam os vivos em escravos por um salário que não ultrapassa os seus custos de reprodução.

David Ricardo foi o primeiro a descobrir a Renda Econômica. Posto de uma forma simples, a renda econômica é o rendimento que o

1. A tradução para o PT-PT foi feita por Miguel Caetano e a partir dessa tradução os organizadores fizeram uma revisão para o PT-BR, o original foi publicado em: <http://www.metamute.org/editorial/articles/copyfarleft-and-copyjustright>

proprietário de um bem produtivo pode ganhar apenas por possuí-lo, sem fazer absolutamente nada, apenas limitando-se a ser seu dono. Deste modo, a renda econômica é o lucro obtido por permitir que outros usem a sua propriedade. O que é que uma pessoa teria que pagar pelo direito a existir? Bem, ela teria que pagar tudo o que produz menos os seus custos de subsistência. Esta é a posição em que se encontram todos nós, aqueles que nasceram num mundo totalmente na posse de outros.

A LEI DE FERRO DOS SALÁRIOS

A renda permite que os donos de propriedade escassa conduzam os trabalhadores destituídos de propriedade a um estado de mera subsistência, como David Ricardo explica na sua "lei de ferro dos salários" no seu ensaio "Salários": "O preço natural do trabalho é o preço que é necessário para permitir que os trabalhadores, um com o outro, subsistam e perpetuam a sua raça"[2].

A subsistência não deve ser entendida como o mínimo essencial necessário para sobreviver e reproduzir-se. Mesmo na época de Ricardo a maioria dos trabalhadores não se encontravam geralmente numa posição em que se eles ganhassem um cêntimo a menos cairiam para o lado e morreriam. Seria mais correto dizer que os trabalhadores, de acordo com a sua própria definição, são incapazes de ganhar o suficiente para fazer algo mais do que subsistir.

Diz-se frequentemente que dado a diferença entre o preço "natural" em teoria e o preço de mercado real do trabalho, a lei de ferro dos salários não tem validade efetiva. Mas este argumento não refuta a lei de ferro. Desde que os trabalhadores não possuam propriedade, sejam quais forem os aumentos de salários que eles retenham eles são anulados pela inflação dos preços, muitas vezes em resultado de uma crescente concorrência de dinheiro por terras e da subida das rendas sob as terras. A redução dos salários reais através da inflação em alternativa a redução do preço dos salários funciona devido à "ilusão do dinheiro". Como John Maynard Keynes escreve na sua *Teoria geral do emprego, dos juros e da moeda*: "Diz-se, algumas vezes, que seria ilógico por parte da mão-de-obra resistir a uma queda do salário nominal e não a outra do salário real [...] a experiência demonstra que isto é a forma como o proletariado efetivamente se comporta"[3].

A inflação dos preços, na sua grande parte sob a forma da renda econômica, impede os trabalhadores de ganharem o suficiente para acumularem eles próprios a posse de bens produtivos e mantém-os dependente dos proprietários.

O que a lei de ferro dos salários realmente significa é que enquanto classe os trabalhadores não podem se transformar em proprietários

2. David Ricardo, Sobre Os Princípios da Economia Política, 1817. Disponível em: <http://socserv2.socsci.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/ricardo/prin/prin1.txt>

3. John Maynard Keynes, Teoria Geral do Emprego, dos Juros e do Dinheiro, 1936. Disponível em: <http://www.marxists.org/reference/subject/economics/keynes/general-theory/>

e deste modo escapar à necessidade de permitirem que eles se apropriem do seu trabalho. Isto gera interesses diferentes entre os "proprietários" de bens produtivos escassos e o resto da sociedade.

De acordo com o uso corrente do termo, a renda econômica é interpretada como sendo passível de ser aplicada a todo o bem produtivo escasso. Na época de Ricardo, esse bem era principalmente a terra. No seu *Ensaio sobre os lucros*, David Ricardo argumenta. "O interesse do senhorio opõe-se sempre ao interesse de todas as outras classes na comunidade"[4].

A esta oposição dá-se o nome de luta de classes – a luta daqueles que produzem contra os que possuem. O socialismo e todos os outros movimentos da "esquerda" utilizam esta luta de classes como ponto de partida.

O socialismo é a crença de que os próprios produtores deviam possuir os meios de produção e que a renda não passa de uma forma dos proprietários roubarem os produtores. Como a frase famosa de Pierre-Joseph Proudhon no seu clássico *O que é a propriedade?* publicado em 1840: "a propriedade é um roubo"[5].

A propriedade não é um fenômeno natural mas algo criado pela Lei. A capacidade de extrair uma renda depende da capacidade de se controlar um recurso escasso mesmo quando ele é usado por outrem. Por outras palavras, a capacidade de obrigar essa outra pessoa a pagar por ele. Ou, em termos de produção, de obrigá-la a partilhar o produto do seu trabalho com o proprietário. Isto é controle à distância.

Desta forma, a renda é apenas possível se for apoiada pela força, que é prontamente proporcionada pelo Estado aos proprietários. Sem um meio de forçar aqueles que concedem à propriedade um uso produtivo a partilharem o produto do seu trabalho com o proprietário ausente e ocioso, este não poderia subsistir, quando mais acumular ainda mais propriedade, como Ernest Mandel refere no seu *O materialismo histórico e o Estado capitalista* (1980): "sem a violência do estado capitalista, o capitalismo não se encontra em segurança".

O fim da propriedade é assegurar a existência de uma classe de não proprietários capazes de produzirem a riqueza desfrutada por uma classe de proprietários. A propriedade não é amiga do trabalho. Isto não quer dizer que alguns trabalhadores não se possam tornar proprietários em nome individual, mas que fazê-lo significa uma fuga da sua classe. As histórias de sucesso individual não modificam o cenário geral. Como Gerald Cohen afirmou em tom sarcástico: "Eu quero ascender com a minha classe e não por cima da minha classe!".

A situação global atual confirma que, enquanto classe, os trabalhadores, não conseguem acumular propriedade. Um estudo do Instituto Mundial de Pesquisa em Economia do Desenvolvimento na Universidade das Nações Unidas refere que um por cento dos adultos mais ricos detinha 40 por cento dos bens em todo o mundo no ano 2000. E

4. David Ricardo, Um Ensaio Sobre os Lucros, 1815. Disponível em: <http://socserv.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/ricardo/profits.txt>

5. Disponível em: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ProProp.html>

que dez por cento dos adultos mais ricos representava 85 por cento do total do mundo[6].

A metade de baixo da população mundial adulta detinha apenas um por cento da riqueza global. O relatório inclui estatísticas detalhadas, muitas das quais indicam o agravamento da disparidade mundial.

É no contexto desta grande disparidade de riqueza e a luta entre classes que qualquer pesquisa sobre a propriedade intelectual deve ser compreendida.

A propriedade intelectual, incluindo o *copyright*, é o alargamento da propriedade a bens imateriais, à informação. O *copyright* é a construção legal que tenta fazer com que certos tipos de riqueza imaterial se comportem como a riqueza material, de forma a que possam ser detidos, controlados e transacionados.

Diz-se frequentemente de um modo pouco feliz que a propriedade intelectual visa permitir aos produtores de informação a sua subsistência. Permitir, por exemplo, que músicos ganhem dinheiro com a música que compõem. Contudo, se analisarmos a luta de classes compreendemos que na medida em que a classe de proprietários quer ter música, ela tem que permitir que os músicos ganhem a vida. Ela não necessita da propriedade intelectual para este fim. Mas ela precisa da propriedade intelectual de modo a que os proprietários e não os músicos possam ganhar dinheiro com a música composta pelos músicos.

Em qualquer sistema de propriedade, em termos coletivos os músicos nunca conseguem manter a propriedade do produto do seu trabalho tanto mais do que os trabalhadores de uma fábrica de têxteis conseguem. Reformulando a minha afirmação anterior, o objetivo da propriedade intelectual consiste em assegurar a existência de uma classe de não proprietários de modo a produzir a informação a partir da qual uma classe de proprietários extrai lucros. A propriedade intelectual não é amiga nem do intelectual, nem do criativo e nem do trabalhador.

A LEI DE FERRO DOS GANHOS DO *COPYRIGHT*

O sistema de controle privado dos meios de publicação, distribuição, promoção e produção de mídia garante que os artistas e todos os restantes trabalhadores criativos não possam ganhar mais do que o necessário para a sua subsistência. Seja um bioquímico, um músico, um engenheiro de *software* ou um cineasta, você entregou todos os seus *copyrights* aos proprietários por pouco mais do que os custos de reprodução da tua obra antes destes direitos terem qualquer valor financeiro. Isto é o que eu chamo de lei de ferro dos ganhos do *copyright*.

Existem, contudo, diferenças importantes entre a propriedade intelectual e a propriedade física. A propriedade física é escassa e rival ao passo que a propriedade intelectual pode ser copiada, o seu custo de

6. James B. Davies, Susanna Sandstrom, Anthony Shorrocks, and Edward N. Wolff, The World Distribution of Household Wealth, <http://www.wider.unu.edu/research/2006-2007/2006-2007-1/wider-wdhw-launch-5-12-2006/wider-wdhw-report-5-12-2006.pdf>

reprodução é quase nulo e pode ser usada em simultâneo por qualquer pessoa que tenha uma cópia.

É exatamente esta característica da reprodutibilidade ilimitada que exige que o regime de *copyright* transforme a informação em propriedade. Graças à concorrência, o valor de troca de qualquer bem reprodutível tende a longo prazo a baixar para o nível do seu custo de reprodução. Uma vez que existem poucas barreiras à reprodução de um bem informativo, este não pode ter outro valor de troca para além daquele relativo ao trabalho e aos recursos necessários para reproduzi-lo. Por outras palavras, a longo prazo não possui um valor de troca por si próprio. Assim, os donos desta propriedade (que, repito, não devem ser confundidos com os produtores) precisam de leis que impeçam esta reprodução. É apenas mediante a ilegalização da sua cópia por outros que os proprietários conseguem extrair uma renda pelo direito à cópia.

Enquanto que a propriedade intelectual em si é criada pela lei, os bens materiais são escassos e rivais por natureza. Contudo, dado que a informação enquanto bem passível de ser copiado é convertida num bem escasso pela lei, ela também pode ser transformada em abundante pela lei, o que nos leva, finalmente, ao *copyleft*.

COPYLEFT E *COPYRIGHT*

A informação pode não ter qualquer valor de troca para além do *copyright*, mas tem certamente valor de uso sem o *copyright* e existem muitos produtores de informação cuja motivação para produzirem é a criação deste valor de uso, podendo ou não captar diretamente valor de troca. Não foi por isso surpresa nenhuma que a ideia do *copyleft* tenha surgido com força no campo do desenvolvimento de *software*, com a ascensão da comunidade de *software* livre.

O *software* é usado na produção. Quase todo o escritório, universidade e fábrica depende de *software* na sua atividade diária, dado que para todas estas organizações o valor de uso do *software* pode ser diretamente convertido em valor de troca no âmbito da sua produção regular. Não através da venda direta de *software*, mas pela condução dos seus negócios – quaisquer que eles sejam –, pela venda do produto que comercializam e pelo usando *softwares* para aumentar a sua produtividade.

Pagar por licenças de *software* e concordar com os termos restritivos dessas licenças não é do seu interesse. Como David Ricardo disse a respeito dos senhorios, o interesse de uma companhia de *software* como a Microsoft opõe-se sempre ao interesse de cada utilizador de *software*.

As organizações que usam *software,* como escolas, fábricas, escritórios, empresas de comércio eletrônico, empregam no seu todo um número superior de programadores de *software* que as poucas empresas que comercializam *software* proprietário como a Microsoft. Assim, o *sof-*

tware livre é muito apelativo para elas, na medida em que lhes permite reduzir os seus custos de desenvolvimento individual através da administração coletiva de uma reserva comum de bens de *software*.

Mikko Mustonen da Escola de Economia de Helsínquia vai ao ponto de argumentar que as empresas que comercializam licenças proprietárias têm por vezes um forte incentivo para contribuírem com *software* livre. No seu artigo de 2005 "When Does a Firm Support Substitute Open Source Programming?", Mustonen defende:

"Uma firma que vende um programa protegido por *copyright* tem um incentivo para apoiar os programas *copyleft* alternativos quando esse apoio cria uma compatibilidade entre os programas e os programas exibem efeitos de rede"[7]

Deste modo, o valor de uso do *software* livre é cobiçado pelas organizações que podem pagar (e pagam) aos programadores de *software* para desenvolvê-lo, mesmo não possuindo um *copyright* exclusivo sobre ele.

Contudo, o *software* livre não foi meramente concebido como uma forma de reduzir o custo do desenvolvimento de *software* empresarial. Richard Stallman, o inventor da da licença General Public License (GPL) sob a qual grande parte de *software* livre é publicado, escreve o seguinte no site da sua organização:

"O meu trabalho com o *software* livre é motivado por uma missão idealista: espalhar a liberdade e a cooperação. Eu quero fomentar a difusão do *software* livre, quero que substitua o *software* proprietário que proíbe a cooperação e desta forma melhorar a nossa sociedade"[8]

Certamente que o espírito de cooperação não é único entre os produtores de *software*, dado que outros produtores criativos manifestaram o mesmo desejo de colaborar para uma reserva comum, na prática um *commons* de material intelectual. Como resultado, o *copyleft* difundiu-se para lá do mundo do *software* e chegou também à arte. Músicos, escritores e outros artistas começaram a publicar as suas obras nos termos de licenças *copyleft* semelhantes à GPL.

Contudo, existe um problema, a arte não é, na maior parte dos casos, uma contribuição comum para a produção, ao contrário do que acontece no *software*. Pelas razões descritas, os proprietários apoiam a criação de *software copyleft*. Contudo, em grande parte dos casos, eles não apoiam a criação de arte *copyleft*. Por que é que eles haveriam de o fazer? Tal como toda informação passível de ser copiada, a arte não tem um valor de troca direto e ao contrário do *software* a sua produção também não tem um valor de uso. O seu valor de uso apenas existe entre os fãs desta arte e se os proprietários não podem cobrar dinheiro a estes fãs pelo direito à cópia, então do que é que isso lhes serve? E se os proprietários não apoiam a arte *copyleft*, que é livremente distribuível, quem apoiará? A resposta é inconclusiva. Em alguns casos instituições como fundos culturais públicos e privados poderão apoiar, mas estes apenas podem financiar um número limitado de artistas e apenas mediante o

7. Disponível em: <http://ideas.repec.org/a/bla/jemstr/v14y2005i1p121-139.html>

8. <http://www.gnu.org/philosophy/pragmatic.html>

recurso a critérios de seleção dúbios e até mesmo arbitrários no sentido de decidirem quem recebe e quem não recebe esses fundos.

Tal como concebido pela comunidade de *software* livre, o *copyleft* não é por isso uma opção viável para muitos artistas. Mesmo os programadores de *software* são abrangidos pela lei de ferro dos salários: eles poderão ganhar o seu sustento mas não mais do que isso porque os proprietários irão sempre reter o valor total do produto do seu trabalho.

O *copyleft* é por isso incapaz de "melhorar a sociedade" no sentido material não apenas porque é inviável para muitos tipos de trabalhadores, mas também porque a maioria do valor de troca adicional criado pelos produtores da informação *copyleft* é sempre retido pelos donos da propriedade material.

Dado que o *copyleft* é incapaz de permitir que os trabalhadores acumulem riqueza para além da sua mera subsistência, por si só o *copyleft* é incapaz de alterar a distribuir dos bens produtivos, o que é o que qualquer estratégia revolucionária deve procurar fazer. Contudo, o surgimento do *software* livre, da partilha de ficheiros e de formas de arte baseadas no *sampling* e na reutilização de outras mídias gerou um grave problema para o sistema tradicional de *copyright*.

As indústrias da música e do cinema em particular encontram-se no meio do que corresponde na sua essência a uma guerra aberta contra os seus próprios consumidores de modo a impedi-los a baixar e "samplear" a sua propriedade. É óbvio que a tecnologia de redes digitais coloca um grave problema às indústria da música e do cinema.

Na fase inicial do movimento do *software* livre, grande parte das empresas, sobretudo as companhias de *software*, reagiram de uma forma bastante negativa à ideia do *copyleft* e tentaram combatê-lo com as mesmas tácticas agressivas com que a Associação da Indústria Discográfica Norte-Americana (RIAA) e os seus amigos estão a desencadear ataques contra a comunidade de compartilhamento de arquivos. As mais famosas dessas tácticas foram as ações legais instauradas pelo SCO Group contra empresas que usam ou promovem o Linux[9].

As ações da RIAA podem ser compreendidas da mesma forma, como uma reação conservadora no intuito de proteger os seus interesses. No entanto, nem todos os proprietários de informação acreditam que o surgimento de novas tecnologias pode ser travado com ações legais. Muitos consideram que a indústria da música e do cinema terão que se adaptar e que o direito do *copyright* precisa ser modificado de forma a ter em conta este ambiente em mudança.

9. Para mais informações consultar: <http://en.wikipedia.org/wiki/SCO_Group#SCO-Linux_lawsuits_and_controversies>

COPYJUSTRIGHT

Assim, do mesmo modo que o capital abraçou o movimento do *software* livre para reduzir o custo de desenvolvimento do *software* ele

também começa a abraçar o movimento artístico contra o *copyright* no sentido de integrar o compartilhamento de arquivos e o *sampling* num sistema de controle baseado na propriedade.

Na medida em que o *copyleft* não permite a extração de renda para obter o direito à cópia e o que os proprietários pretendem não é algo que coloque em questão o regime de propriedade mas sim criar mais categorias e subcategorias de modo a que práticas como a compartilhamento de arquivos e a remixagem possam coexistir no âmbito do regime de propriedade. Por outras palavras, o *copyjustright*. Uma versão mais flexível do *copyright* que seja capaz de se adaptar aos usos modernos, mas que continue a incorporar e a proteger na sua essência a lógica do controle. O exemplo mais famoso disto é a chamada Creative Commons e a sua míriade de licenças "just right". O lema do site diz tudo: "alguns direitos reservados".

A lei de ferro dos ganhos do *copyright* torna evidente que o fato de "alguns direitos serem reservados" não é em benefício os criadores de música, vídeos e outras obras licenciadas, uma vez que os artistas não dispõem dos meios para negociar por algo mais do que a sua mera subsistência. Desses "alguns direitos reservados", o principal é o direito dos criadores transferirem a propriedade dessas obras a uma classe de proprietários. Sempre que a classe de proprietários conclua que é do seu interesse tomar posse dessa propriedade e, é óbvio, totalmente segundo os termos ditados pela classe de proprietários.

A lei de ferro é demonstrada em "Artists' Earnings and Copyright"[10] de Martin Kretschmer onde ele conclui que "o criador tem pouco ou nada a ganhar com a exclusividade" e no seu estudo de 2006 Empirical Evidence on Copyright Earnings[11] onde se pode ler o seguinte: "Os ganhos provenientes de atividades não relacionadas com o *copyright* e mesmo não artísticas representam uma importante fonte de receitas para a maioria dos criadores". Para prová-lo inclui uma série de estatísticas chocantes como por exemplo o fato de que o valor médio do pagamento distribuído pela Performing Right Society do Reino Unidos em 1994 aos seus associados detentores de direitos foi de 84 libras (125 euros).

Então se nem o *copyleft*, nem o *copyjustright* e nem tão pouco o *copyjustright* podem romper com a lei de ferro e fazer com que a riqueza dos artistas e outros trabalhadores enquanto classe cresça, existirá alguma razão para que um socialista possa estar interessado em licenças de propriedade intelectual.

Os socialistas promovem a ideia que a riqueza deve ser partilhada de um modo mais justo e equitativo, bem como controlada pelas pessoas que a produzem. Talvez o melhor método de alcançar isto seja através de organizações descentralizadas detidas pelos trabalhadores, cooperativas e comunas. Para os socialistas interessados na autoorganização dos trabalhadores e na produção baseada num *commons* como instrumentos na luta de classes, a resposta é um "sim".

Pela mesma razão que as organizações capitalistas apoiam o *software copyleft*, porque representa uma reserva comum de valor de uso que pode ser aplicada à produção para criar valor de troca e, deste modo, dinheiro, a produção baseada num *commons* e, em consequência, todas as iniciativas de autogestão por trabalhadores, também podem beneficiar de um recurso comum semelhante de arte *copyleft* e podem incorporar os artistas nas suas iniciativas coletivas, partilhando as receitas que daí advirem.

COPYFARLEFT

Para que o *copyleft* tenha qualquer potencial revolucionário, ele tem que ser *copyfarleft*. Ele deve insistir na necessidade de os trabalhadores serem os proprietários dos meios de produção.

De modo a alcançar isto, uma licença não deve ter um conjunto único de termos para todos os seus utilizadores, mas sim regras diferentes para classes diferentes. Em particular, um conjunto de regras para aqueles que trabalham no contexto da produção baseada num *commons* e na propriedade coletiva dos trabalhadores e outro para aqueles que empregam propriedade privada e trabalho assalariado na produção.

Uma licença *copyfarleft* deveria permitir que os produtores partilhassem livremente e retivessem o valor do produto do seu trabalho. Por outras palavras, deveria permitir que os trabalhadores ganhassem dinheiro através da aplicação do seu próprio trabalho a uma propriedade cooperativa, mas impedir que os donos de propriedade privada ganhassem dinheiro mediante o recurso a trabalho assalariado.

Deste modo, segundo uma licença *copyfarleft* um cooperativa tipográfica detida pelos trabalhadores poderia reproduzir, distribuir e modificar a reserva comum como quisesse, ao passo que uma companhia editorial de propriedade privada seria impedida de ter livre acesso a essa reserva comum.

Uma tendência que tem surgido entre os artistas a favor do *copyleft* encontra-se relacionada com isto de algum modo. As licenças *copyleft* não comerciais criam dois conjuntos de regras em que os usos "não comerciais" teoricamente endógenos (oriundos do *commons*) são autorizados ao passo que os usos "comerciais" exógenos (com origem fora do *commons*) não são autorizados exceto quando os autores originais assim o permitem. Um exemplo destas licenças é a licença Creative Commons de uso não comercial e compartilhamento segundo a mesma licença.

Contudo, para que seja possível criar termos endógenos comuns, as próprias obras devem se encontrar no *commons* e, desde que os autores reservem o direito a ganhar dinheiro com ela e impeçam outros produtores baseados no *commons* de o fazer, a obra não pode de modo algum ser considerada como estando no *commons*. *T*rata-se de uma obra priva-

10. Disponível em: <http://www.firstmonday.org/issues/issue10_1/kretschmer/>

11. Disponível em : <http://www.dime-eu.org/files/active/0/Kretschmer.pdf>

da. Como tal, não pode ter termos comuns não endógenos, ao contrário do que uma licença *copyfarleft* exige. Este problema de criar "commons deeds" para obras que não são de fato uma reserva comum é típico da abordagem *copyjustright* ilustrada pelas Creative Commons.

Uma licença *copyfarleft* deve pemitir a utilização comercial baseada no *commons* e ao mesmo tempo impedir a capacidade de lucrar através da exploração de trabalho assalariado. »A abordagem *copyleft* não comercial não cumpre nenhum dos pontos, impede o comércio baseado no *commons* ao mesmo tempo que restringe a exploração salarial apenas no sentido em que exige que os exploradores partilhem parte do bolo com o designado autor original.« Em circunstância alguma ele quebra a lei férrea quer para os autores, quer para outros trabalhadores.

O termo "não comercial" não é adequado para descrever a fronteira endógeno/exógeno. Não obstante, não existe nenhuma outra licença em defesa do *commons* que seja capaz de fornecer um quadro legal apropriado que os produtores baseados no *commons* possam usar. Apenas uma licença que impeça efetivamente a propriedade alienada e o trabalho assalariado de serem empregues na reprodução de um *commons* de informação não livre poderá alterar a distribuição da riqueza.

» p. 198 - Livre como queijo: confusão artística acerca da abertura «

O MAL-ENTENDIDO DO CREATIVE COMMONS[1]

Florian Cramer

Ultimamente a crescente popularidade das licenças *Creative Commons* tem sido acompanhada por uma leva crescente de críticas. As objeções são substanciais e se reduzem aos seguintes pontos: as licenças *Creative Commons* são fragmentadas, não definem um padrão mínimo comum de liberdades e direitos garantidos aos usuários ou mesmo falham em satisfazer os critérios das licenças livres como um todo, e diferentemente dos movimentos de Software Livre e de Código Aberto, seguem uma filosofia de reservar direitos aos proprietários de direitos autorais ao invés de oferecê-los ao público. Contudo seria simples demais culpar somente a organização Creative Commons (CC) por estas questões. Tendo falhado em impôr sua própria agenda e competentemente anunciar o que querem, artistas, críticos e ativistas detêm sua parte na confusão.

Em seu texto "Rumo a um padrão de liberdade: Creative Commons e o Movimento de Software Livre"[2], o ativista de Software Livre Benjamin Mako Hill analisa que "apesar da Creative Commons (CC) declarar o desejo de aprender e se desenvolver com o exemplo do movimento de Software Livre, CC não estabelece limites definidos e não promete liberdades, direitos nem qualidades fixas. O sucesso do Software Livre é construído sobre uma posição ética. O CC não estabelece tais padrões".[3] Em outras palavras, nas licenças *Creative Commons* falta um código ético destacado, uma constituição política ou manifesto filosófico tal como a "Definição de Software Livre" da Free Software Foundation ou o "Contrato Social" do Debian ou ainda a "Open Source Definition" da Iniciativa para o Código Aberto.[4] Derivados uns dos outros, todos os três documentos definem software livre ou código aberto como programas de computadores que podem ser livremente copiados, usados para qualquer propósito, estudados e modificados no nível de seu código fonte e distribuídas as modificações. As licenças concretas de Software livre, como a GNU General Public License (GPL), a licença BSD e a Perl Artistic License não são

1. Tradução: Paulo José Lara e Bruno Tarin

2. "Towards a Standard of Freedom: Creative Commons and the Free Software Movement"

3. <http://www.advogato.org/article/851.html>

4. <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html> , <http://www.debian.org/social_contract> e <http://www.opensource.org/docs/definition.php>

fins em si próprias, mas somente expressam implementações individuais daquelas constituições em termos legais; elas traduzem políticas[5] em plataformas políticas[6].

Tais políticas[7] são ausentes do Creative Commons. Como ressalta Mako Hill, as licenças CC "não comerciais" proíbem o uso para qualquer propósito, as "**não às obras derivadas**" proíbem a modificação, e a "sampling license" e a "Developing Nation License" até mesmo desaprovam cópias literais (textuais). Como resultado, nenhum dos direitos do usuário garantidos pelo Software Livre e Código Aberto estão assegurados pelo simples fato de que um trabalho ter sido liberado sob uma licença Creative Commons. Dizer que algo está disponível sob uma licença CC não significa nada na prática. Isso não faz somente que o símbolo da Creative Commons pareça uma logo da moda, mas faz também que seja nada além de mais um logo da moda. Richard Stallman, fundador do projeto GNU e autor da definição do Software Livre, acha que "tudo o que estas licenças tem em comum é um rótulo, mas as pessoas regularmente tomam equivocadamente este rótulo comum por algo substancial".[8] Contudo alguma substância programática, ainda que vaga, está expressa no mote da Creative Commons: "Alguns direitos reservados". Além de ser, cito Mako Hill, "uma chamada relativamente vazia", este slogan de fato inverte a filosofia do Software Livre e do Código Aberto de **reservar os direitos aos *usuários*, e não aos proprietários de direitos autorais, no sentido de permitir aos primeiros que se tornem, eles mesmos, produtores.**

Enquanto Mako Hill aceita ao menos algumas das licenças CC, como a licença Share-Alike[9], sob a qual seu o próprio texto está disponível, Stallman acha uma "autodesilusão tentar apoiar somente algumas das licenças Creative Commons, pois as pessoas as misturam; eles irão interpretar erroneamente qualquer apoio à algumas enquanto um manto (cobertura, véu) de apoio a todas."[10] De acordo com uma publicação em seu blog, Stallman "insistiu aos líderes do Creative Commons ,privadamente, a mudarem suas práticas políticas, porém eles declinaram, então tivemos que separar nossos caminhos"[11] O projeto Debian chega a considerar todas as licenças CC "não-livres" e recomendou, em 2004, que "autores que desejam criar trabalhos compatíveis com as linhas gerais do Debian[12] não devem utilizar nenhuma das licenças da suíte Creative Commons"[13] principalmente porque suas cláusulas de atribuições limitam modificações em função das restrições da marca registrada Creative Commons e contraditoriamente citam as provisões anti-DRM (Gerenciamento de direitos digitais, em inglês), que poderiam ser interpretadas como proibitivas à distribuição sobre qualquer canal criptografado, incluso por exemplo e-mail codificado por PGP e servidores de *proxy* anônimos.

Em qualquer instância que possa-se adotar, o nome Creative Commons é enganosa pois não cria de maneira alguma um "commons".

5. Poder constituinte.

6. Poder constituído.

7. Política entendida aqui como poder constituinte.

8. <http://www.linuxp2p.com/forums/viewtopic.php?p=10771>

9. <http://en.wikipedia.org/wiki/Share-alike>

10. <http://www.linuxp2p.com/forums/viewtopic.php?p=10771>

11. <http://www.fsf.org/blogs/rms/entry-20050920.html>

12. *Debian Free Software Guidelines* (*DFSG*)

13. <http://lists.debian.org/debian-legal/2004/07/msg01193.html>

Uma imagem lançada, por exemplo, sob a licença de atribuição Share-Alike não pode ser legalmente integrada a um vídeo lançado sob a licença de atribuição "não comercial", um áudio publicado sob a "licença Sampling " não pode ser usado em sua trilha sonora. Tais termos incompatíveis de licença colocam o que deveria ser "conteúdo livre" ou "livre informação" de volta ao ponto de partida, o que significa, as restrições padrão do *copyright* – dificilmente permitem aquilo que Lawrence Lessig, fundador do Creative Commons, poderia ter querido dizer com "cultura livre" e "cultura leitura escrita (*read-write*)" em oposição a "cultura somente leitura". Em seu blog, na publicação "Creative Commons está corrompido (falido, quebrado)", Alex Bosworth, gerente de programação na empresa *open–source* SourceLabs, aponta que "de oito milhões de fotos" postadas sob uma licença CC no Flickr.com "menos de um quinto permitem livres alterações no conteúdo sob termos similares a uma licença livre. Mais do que um terço não permitem modificações nenhuma."[14] O "problema principal sobre o Creative Commons", ele escreve, "é que a maioria do conteúdo *Creative Commons* não é de maneira alguma reutilizável."

Enquanto esses problema podem ao menos hipoteticamente serem resolvidos através de melhorias nos textos das licenças CC – com cláusulas de compatibilidade das licenças no viés da GNU GPL versão 3, que poderia servir como um modelo possível –, existem assuntos de maior alcance no nível de políticas, opostas a mera plataformas. A autodefinição do Creative Commons – na qual "nossas licenças lhe ajudam a manter seu direito autoral ao mesmo tempo em que convidam a determinados usos de seu trabalho – um direito autoral de 'alguns direitos reservados'" – se traduz no que o desenvolvedor de *software* e neoísta Dmytri Kleiner coloca aqui: "o Creative Commons, é para ajudar 'você' (o 'produtor') a manter controle sobre 'seu' trabalho." Kleiner conclui que "o direito do 'consumidor' não é mencionado, nem ao menos a divisão entre 'produtor' e 'consumidor' é contestada. **»O Creative 'Commons'[15] é portanto um AntiCommons, servindo para legitimar mais do que negar, o controle do Produtor, e servindo para reforçar (impor) – mais do que se livrar – a distinção entre produtor e consumidor"[16]«** Citando o exemplo de Lessig do disco "Grey Album" do DJ Dangermouse e o "Jesus Cristo: o musical de Javier Prato – projetos bombardeados pelos proprietários legais das músicas usadas na produção dos trabalhos" – Kleiner agudamente observa que "os representantes legais dos Beatles e Gloria Gaynor poderiam facilmente terem usado as licenças Creative Commons para reforçar seu controle sobre o uso de seus trabalhos".

A distinção entre "consumidores" e "produtores" não poderia ser mais escrachadamente declarada do que na *homepage* do Creative Commons. Ela mostra, em seu topo, dois grandes campos clicáveis, um de nome "ACHE música, fotos e mais", e o outro "PUBLIQUE suas coi-

14. <http://www.sourcelabs.com/blogs/ajb/2006/02/creative_commons_is_broken.html>

15. Aqui o Commons do Creative Commons entra com aspas pois Kleiner não acredita que as licenças e o discurso Creative Commons possam articular uma verdadeira política do Comum.

16. Dmytri Kleiner, The Creative AntiCommons and the Poverty of Networks, <http://info.interactivist.net/article.pl?sid=06/09/16/2053224>

» Livre como queijo: confusão artística acerca da abertura «

sas, seguramente e legalmente", o primeiro com uma seta para baixo, o último com uma seta para cima em seus logos.[17] As letras pequenas não são menos notáveis que as maiúsculas. A primeira vista, os advérbios "seguramente e legalmente" soam atípicos e como material para um futuro museu de história cultural do pós-Napster e pós-paranoia do 11 de setembro. Mas acima de tudo, elas nomeiam e perpetuam a incompreensão que os artistas parecem ter do Creative Commons: Licenças livres, não foram feitas para ser, e não são, uma segurança confiável contra ser processado pelo uso de material de terceiros ou marcas registradas. Quem espera conseguir isso a partir da disponibilização de trabalhos sob Creative Commons, está completamente enganado.

Artistas estão desesperadamente buscando uma solução para um problema que, no limite, resulta de seus próprios esforços para redefinir a arte. Quando a arte ganhou, na cultura ocidental ao menos, um status autônomo, artistas estavam – em um nível moderado – isentos de uma série de normas legais. Kurt Schwitters não foi processado por colar o logo do Commerzbank alemão em sua pintura "Merz" que resultou na sua arte "Merz". Nem Andy Warhol recebeu uma intimação por usar o logo da Coca-Cola e a marca registrada da Campbell. Enquanto estes símbolos permanecerem dentro do mundo da arte, eles não levantam olhares corporativos. Artistas experimentais abraçaram a Internet somente por que acabou com a separação dos cubos brancos (galerias tradicionais de arte) – nas quais logos e marcas registradas estavam seguras de serem misturadas com as originais – e do mundo lá fora (exterior). Principalmente graças a Internet, simulações artísticas de entidades corporativas foram críveis pela primeira vez. O Yes Men pode posar como a Organização Mundial do Comércio e ser convidado para o Fórum Econômico Mundial como seus representantes, 0100101110101101.org pode taticamente se disfarçar como a empresa Nike. Simulações artísticas mais antigas como o "Ingold Airlines" de Ras Ingold não foram somente transparente e desajeitadas em comparação, mas também foram realizadas, numa base mais segura de um sistema de arte com pouca ou nenhuma interferência de advogados de empresas. Mas desde a World Wide Web, o compartilhamento de arquivos e de programas de computadores proprietários baratos ou de graça, derrubaram os muros entre práticas artísticas e não artísticas, produtores e consumidores, os antigos consumidores foram tomados como produtores confiáveis, e a produção artística se tornou assunto e sujeito das normas do mundo não artístico, como fica óbvio nas investigações do FBI sobre Steve Kurtz e ubermorgen.com por bioterrorismo, que respectivamente interferiram nas eleições presidenciais dos EUA.

Anteriores críticas artísticas à posse corporativa e intelectual foram muito menos eficazes mesmo quando eram sistematicamente mais radicais. Entre 1988 e 1989, uma série contracultural de Festivais de plagiarismo, organizados por Stewart Home, Graham Harwood e outros,

17. <http://creativecommons.org/images/find.gif, <http://creativecommons.org/license>

lutou com grandes lacunas entre uma retórica anticopyright radical e uma prática artística limitada principalmente a fotocopiar trabalhos de arte postal (*mail art*). John Berndt, um participante do Festival de Plagiarismo de Londres, afirma que "uma crítica repetitiva à 'propriedade' e 'originalidade' na cultura foi justaposta a eventos coletivos, nos quais a maioria dos participantes [...] simplesmente gostariam de ter suas 'estéticas' e vagamente políticas obras de arte, expostas"[18] fazendo o parceiro neoísta *tENTATIVELY, a cONVENIENCE* concluir que "festivais de reciclagem poderiam ter tido uma descrição mais apurada" para os eventos: "Em virtude de recorrer ao ato de recusar e modificar material previamente existente (nem sempre com a intenção de críticas ao dito material), no 'plagiarismo' a aparência de ser radical poderia ser dada às pessoas cujo trabalho passa ao largo dos ensinamentos das escolas de arte.[19]

Hoje, brechas e mal-entendidos similares existem entre ativistas do *copyleft* e artistas que somente buscam legitimar seu uso de material de terceiros. Quando Lawrence Lessig caracteriza o Creative Commons como de "uso justo – mais: uma promessa de que qualquer liberdade dada estaria sempre somando com as liberdades garantidas por lei,"[20] isso é tecnicamente correto, mas no entanto, equivocadamente tomado, especialmente por pessoas que não são especialistas em direito. Colocar um trabalho sobre uma licença Creative Commons – ou mesmo uma licença livre – não ambígua – como GNU ou BSD – significa mais, conceder do que obter usos, se somado ao padrão de uso justo. O Creative Commons não resolve de maneira alguma o problema de como não ser processado pela Coca-Cola ou pela Campbell's. Material não livre com direito autoral, não pode ser livremente incorporado num trabalho, não fazendo diferença que tipo de licença se escolha. O que é pior, o oposto é verdadeiro: proprietários de *copyright* são mais suscetíveis a, categoricamente, recusar a liberação de qualquer conteúdo que será posto em livre circulação pois a licença do trabalho incorporado ao deles iria efetivamente relicenciar o seu trabalho. Se, por exemplo, a empresa Corbis permitisse a fotografia de Einstein com a língua de fora – a qual ela detém os direitos autorais – de ser reproduzida num livro com uma licença livre, liberaria a foto também para o uso de qualquer um. Já que isso não pode ser esperado da empresa que Bill Gates é dono, licenciamento livre frequentemente restringe mais do que expande a possibilidade de usar material de terceiros.

Este exemplo revela uma diferença crucial entre o desenvolvimento de *software* e a prática artística: Programação pode se sustentar por conta própria, biblioteca autoconstruída de trabalhos reutilizáveis de arte, dificilmente o faria. O *copyleft* do GNU trabalha com a premissa que modificações são também contribuições. Se, por exemplo, uma empresa como a IBM decide modificar o kernel Linux para rodar em seus servidores, a licença GNU força a IBM a retornar o código adicio-

18. John Berndt, Proletarian Posturing and the Strike that Never Ends, SMILE magazine, Baltimore, 1988.

19. tENTATIVELY, a cONVENIENCE, History Begins where Life Ends, self- published pamphlet, Baltimore, 1993.

20. <http://creativecommons.org/weblog/entry/5681>

nado (modificado) para a comunidade de desenvolvedores. E quanto mais código estiver disponível como *software* livre, maior é o incentivo para outros simplesmente construírem encima de uma biblioteca de código livre já existente, e retornar as mudanças ao invés de construírem um novo programa do zero. Isso explica porque mesmo para empresas de computação, o desenvolvimento de *software* livre pode fazer mais sentido economicamente do quê o modelo comercial de código fechado (*software* proprietário). Além do mais, o desenvolvimento de *software* livre lucra da diferença entre código fonte e o resultado perceptível que não tem um equivalente exato na maioria do universo artístico: programas podem ser escritos para parecerem e se comportarem similarmente ou identicamente aos seus equivalentes proprietários desde que não usem código proprietário e não infrinjam as patentes e marcas registradas. Desta maneira, o unix da AT&T's pode ser rescrito como BSD e GNU/Linux, e o Microsoft Office pode ser clonado como OpenOffice. Mesmo as patentes que poderiam estragar essa troca não são tão internacionalmente universais e nem tampouco duradoras como os direitos autorais. Em outras palavras, o desenvolvimento do Software Livre pode ser uma **"arte da apropriação"** sem infringir o direito autoral.

No entanto, o mesmo não é possível para a maioria dos artistas. Faz pouco sentido para eles se restringirem ao uso de material, os quais o direito autoral já expirou ou que foi liberado sob termos suficientemente livres. O logotipo da Coca-Cola não pode ser clonado como um logotipo *copyleft* "FreeCola", e não teria sentido para o Yes Men posar como uma Organização Mundial do Comércio Aberta (OpenWTO) ou para o 0100101110101101.org ter um funcionamento como "GNUke" ao invés de Nike. Mesmo se uma colagem inocente, remixagem e citação se tornam perigosa, por conta da paranoia dos direitos autorais da mídia corporativa (industrial) da Internet e de todos os modelos de negócios baseados em intimações e processos legais, esta é uma questão política de uso justo, não de licenças livres. No pior dos casos, licenças livres, todas as mais simpáticas e pseudo-livres como a Creative Commons, poderiam ser usadas para legitimar novas restrições ao uso justo, ou mesmo sua abolição por completo, com o álibi que o chamado "ecosistema", ou gueto, dos trabalhos mais ou menos livremente licenciados fornece suficiente uso justo, para aqueles que se importam (necessitam).[21]

Não é difícil bater no Creative Commons por ser uma organização com pouco entendimento das artes, e nem mesmo com um bom entendimento da filosofia do Software livre e do Código Aberto. De outro lado, os próprios artistas falharam em dar voz eles mesmos ao quê queriam. As exceções são poucas e um tanto marginais: a filosofia e política *anticopyright* de Lautreamont, Woody Guthrie (quem, segundo Dmytri Kleiner, lançava seus *songbooks* com a licença na qual "qual-

21. Este cenário não é um exagero – se considerarmos a recente defesa de Lessig dos formatos de arquivos proprietários (fechados) Adobe/Macromedia's Flash os quais ele chama de " ferramentais cruciais de educação básica digital na cultura livre" (citação traduzida do artigo alemão <http://www.heise.de/newsticker/meldung/78278/, veja também <http://lwn.net/Articles/199877/>) – visto que os formatos de arquivos proprietários não podem ser universalmente acessados e a informação é bloqueada por tecnologia cujo o acesso está à mercê de um único fornecedor que restringe o uso justo.

quer um que for pego cantando-as sem nossa permissão, será um poderoso bom amigo nosso, porque nós não damos a mínima. Publique. Escreva. Cante. Dance. Grite."), letristas, situacionistas, neoístas, músicos plunderfônicos e alguns artistas de internet incluso o coletivo francês artlibre.org, de quem a "Licença de Arte Livre" antecede em dois anos o Creative Commons.[22]

22. <http://artlibre.org/licence/lal/pt>

Um time de advogados cujo trabalho consiste em criar, como aponta Bosworth, "modelos (templates) legais de baixo custo", a organização Creative Commons simplesmente ouviu a todo tipo de artista e ativista, tentando fazer justiça a diversas e por vezes contraditórias necessidades e expectativas, com licenças "desenhadas para escolhas aos artistas" (Mako Hill) ao invés de priorizar o uso livre e a reutilização da informação. Ao contrário, Software Livre e Código Aberto são, como qualquer esforço de direito humano ou civil, universalistas em sua essência, com princípios que não são nem negociáveis, nem podem ser culturalmente relativizados.

Se alguém é culpado pelo fato de que artistas, ativistas políticos e acadêmicos das humanas terem largamente falhado em reconhecer esses elementos essenciais, seria então Eric S. Raymond fundador da "Inciativa do Código Aberto (Open Source Initiative)"[23] (http://www.opensource.org), o grupo que cunhou o termo "Código Aberto" em 1998. A principal vantagem do termo "Código Aberto" em relação ao "Software Livre" é ele não se limita a programas de computadores, mas evoca uma conotação mais ampla cultural.[24] Para a maioria das pessoas com formações artísticas, o Software Livre da GNU soava confusamente similar a (código fechado/*close-source*) "freeware" e "shareware". O termo "Código Aberto" detonou toda uma rica imaginação e Raymond não somente armou-o como alternativa ao regime de "propriedade intelectual" proprietária, mas como um modelo de Bazar de colaboração aberta em rede. Contudo, isso não é de maneira alguma o que a própria "Definição do Código Aberto" da Open Source Initiative diz ou se assume. Derivado da "Free Software Guidelines" do Debian, simplesmente lista os critérios que as licenças tem que seguir para serem consideradas livres, respectivamente de código aberto. O fato, de um trabalho estar disponível sob tal licença, pode permitir um trabalho colaborativo, mas não necessariamente será assim. Muitos dos *softwares* livres – os utilitários GNU e o free BSD por exemplo – são desenvolvidos por grupos bem fechados e comitês de programadores, no que Raymond classifica de metodologia "Catedral". Por outro lado, empresas de software proprietário, como a Microsoft podem desenvolver seus códigos de forma distribuída, num estilo "Bazar". Todavia, a homepage <http://www.opensource.org> declara que a "ideia básica por trás do "código aberto" é sobre como o "*software* evolui", "a uma velocidade que, se comparado ao ritmo lento de desenvolvimento dos *softwares* tradicionais, parece impressionante", produzindo assim "*softwares* melhores do que no modelo de mercado

23. Open Source também pode ser traduzido como Fonte Aberta, contudo optamos por traduzir por Código Aberto, visto que no Brasil é mais comumente utilizado, contudo para esta parte do texto, em específico, talvez a subistituição do termo Código Aberto para Fonte Aberta seja melhor para compreensão do que o autor queria dizer.

24. Por exemplo, não é coincidência que o termo "Conteúdo Aberto" e o site <http://www.opencontent.org> tenham sido lançados em 1998 somente alguns meses depois da primeira divulgação do "Código Aberto", até que seu fundador David Wiley saqueou a iniciativa em 2004 a fim de – ironicamente ou não – se tornar um diretor da Creative Commons.

tradicional.” Desconsiderando qual posição assume-se na disputa filosófica e ideológica entre “Software Livre” e “Código Aberto”, a autocaracterização do Código Aberto como um modelo de desenvolvimento mistura causa e efeito, sendo inconsistente com o que a “Definição do Código Aberto (Open Source Definition)”, no mesmo *website*, qualifica como Código Aberto, isto é, *softwares* cujas licenças estão de acordo com seus padrões de liberdade de uso.

Dado como o “Código Aberto” tem sido divulgado, como um modelo de colaboração em rede, ao invés de direitos de usuários ou infraestruturas livres, o vazio entre o *lipservice* pago a ele nas artes e humanidades e o uso factual de *software* livre e *copyleft* aparece com pouca surpresa. Conferências “culturais” de Software livre nas quais os organizadores e palestrantes rodam Windows ou Mac OS em seus laptops continuam a ser a norma. Com poucas exceções, a arte-educação dificilmente envolve *software* livre, estando atada a cadeia de ferramentas e *softwares* proprietários. Ainda – frequentemente vagas ou mal informadas – as referências ao “Código Aberto” inundam os estudos de mídia e escritos sobre arte eletrônica.

O maior problema não é que as pessoas não utilizam sistemas operacionais livres, mas sim que a ansiedade por uma correção política do *software* impede um discurso crítico mais honesto. Um debate sobre “porque *software* livre não serve para gente” seria mais produtivo para o desenvolvimento de *software* livre que a atual hipocrisia. Por exemplo, discussões recentes sobre porque a cultura do software livre envolve desproporcionalmente pouca mulheres – mesmo em comparação com o desenvolvimento de *softwares* proprietários – começou, pelo menos, a enfrentar algumas dessas questões.

Críticas produtivas, afinal, são necessárias. Oito anos depois da cunhagem do “Código Aberto”, a reivindicação dos “hegelianos raymondianos” por metodologias de desenvolvimento superiores soam cada vez mais ocas. O *software* livre de forma alguma substituiu o software proprietário. Apesar do seu sucesso em servidores e em sistemas embarcados, é pouco provável que assuma tão cedo o papel principal nos computadores pessoais (Pcs). Parece que o *software* livre tem sua força na construção de infraestrutura de *software*: kernels, sistemas de arquivos, *network stacks*, compiladores, linguagem de *scripts*, livrarias, *web*, servidores de arquivos e e-mail, *database engines*. Mas fica atrás das ofertas proprietárias, por exemplo, em editoração convencional e edição de vídeo e, de maneira geral, em qualquer coisa que não é altamente modularizada ou muito utilizada pela própria comunidade de desenvolvedores. Normalmente, quanto mais próximo o *software* é das necessidades diárias e dos métodos de trabalho dos programadores e administradores de sistema, maior é sua qualidade.

Regras similares parecem aplicar-se a informações livres, respectivamente ao desevolvimento de “conteúdo aberto”. O modelo, em geral,

funciona melhor para fontes de informação não-individualistas, como a Wikipedia e FreeDB (e ultimamente MusicBrainz) sendo os primeiros exemplos. Da mesma forma, a lógica cultural de sons e imagens circulando sob uma licença CC é em grande parte aquela de bancos de música, fotografia e clip art, independentemente do fato de que as licenças CC atuais na sua grande maioria falham em permitir suas mixagens e reutilização, se tornando nada mais que logos de estilos de vida "Web 2.0". Além dos *softwares* e das informações e publicações sobre infraestruturas – que renunciam aos direitos de reprodução – , o valor de licenças livres é um tanto duvidoso,

Experimentalismo, arte radical e ativismo que não entram no jogo com o *copyright* e as marcas comerciais não podem ser lançadas legalmente e usadas sob qualquer outra licença. Esses trabalhos deveriam, antes e – explicitamente –, serem lançados em domínio público com a nota "todos os erros revertidos" e citando Kleiner, »"todos os direitos desviado sob os termos da licença Woody Guthrie."« Para artistas profissionais, isto simplesmente significa reconhecer a realidade da economia da arte contemporânea: que os artistas, com exceção de um punhado de estrelas, não vivem mais de produzir bens materiais (para quem o *copyright* concedeu monopólios vitalícios, ou ao menos a ilusão de fonte de renda contínua), mas como no projeto do século XVII, são empreendedores de projetos comissionados cujos produtos materiais tem pouco ou nenhum valor de mercado por si só.

» p. 155 - Robinright «

Copyright, tendo se transformado de uma regulamentação para um subsídio da indústria editorial é o equivalente a legislação de drogas do século XXI. Todo mundo sabe que é obsoleta, antifuncional e privadora do direitos das pessoas; guerras absurdas são travadas em seu nome. A correção é simples, consiste em aboli-la.

O FUNK CARIOCA E A LIBERDADE

Guilherme Pimentel[1]

Liberdade é sobre o que falavam funkeiros de todos os tipos e profissionais do funk (MC's, DJ's, equipes de som...) em julho de 2008. Através do Manifesto do Movimento Funk é Cultura, o papo era reto. Era julho de 2008:

> (...)
> No entanto, apesar da indústria do funk movimentar grandes cifras e atingir milhões de pessoas, seus artistas e trabalhadores passam por uma série de dificuldades para reivindicarem seus direitos, são superexplorados, submetidos a contratos abusivos e, muitas vezes, roubados. O mais grave é que, sob o comando monopolizado de poucos empresários, a indústria funkeira tem uma dinâmica que suprime a diversidade das composições, estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Assim, no lugar da crítica social, a mesmice da chamada "putaria", letras que têm como temática quase exclusiva a pornografia. Essa espécie de censura velada também vem de fora do movimento, com leis que criminalizam os bailes e impedimentos de realização de shows por ordens judiciais ou por vontade dos donos das casas de espetáculos.
>
> A despeito disso, MCs e Djs continuam a compor a poesia da favela. Uma produção ampla e diversificada que hoje, por não ter espaço na grande mídia e nem nos bailes, vê seu potencial como meio de comunicação popular muito reduzido.

Para transformar essa realidade, é necessário que os profissionais do funk organizem uma associação que lute por seus direitos e tam-

1. Membro da Apafunk.

bém construa alternativas para a produção e difusão das músicas, contribuindo para sua profissionalização. Bailes comunitários em espaços diversos e mesmo nas ruas, redes de rádios e TVs comunitárias com programas voltados para o funk, produção e distribuição alternativa de CDs e DVDs dos artistas, concursos de rap são algumas das iniciativas que os profissionais do funk, fortalecidos e unidos, podem realizar. Com isso, será possível ampliar a diversidade da produção musical funkeira, fornecer alternativas para quem quiser entrar no mercado, além de assessoria jurídica e de imprensa, importantes para proteger os direitos e a imagem dos funkeiros.

Para cumprir essa missão, surgiu a Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (Apafunk). Na época, acabava de entrar em vigor a lei 5265/2008, que praticamente acabava com os bailes funk ao exigir de seus organizadores inúmeras condições absurdas. De autoria de Álvaro Lins (ex-chefe de polícia e ex-chefe de quadrílha), a 5265 tinha sido aprovada com apenas um voto contrário (Marcelo Freixo). A estratégia de luta do nosso movimento funkeiro foi ocupar as ruas para informar, mobilizar e criar pressão. Reivindicando a negritude da cultura funk e a força das rodas de capoeira e das rodas de samba, a Apafunk promoveu rodas de funk pela cidade. Na Central do Brasil, atingimos alguns mil. Na CDD e no Santa Marta, onde as UPP's censuraram nosso som, as caixas da Apafunk libertaram o tambor, com advogados de plantão e muita disposição. As favelas sem UPP também não ficaram de fora. Escolas, praças públicas, universidades, cadeias... O pancadão abalou geral.

No dia 1º de setembro de 2009, a Assembleia Legislativa era composta pelos mesmos deputados que haviam aprovado a lei antibaile funk no ano anterior. A diferença não estava dentro do parlamento, mas justamente nas escadarias do lado de fora, onde a massa funkeira tomava um dos principais palcos da democracia carioca. A Apafunk comandava a kizomba, com o reforço da bateria da Mangueira e de "celebridades". A mídia em peso. Na roda de Funk da Alerj, o clima era de emoção intensa entre os mais de 1200 presentes. Era a hora de colher os frutos semeados ao longo de um ano e dois meses. O resultado mais curioso foi a derrubada da lei 5265 por unanimidade (isso mesmo, com Álvaro Lins recém cassado por corrupção, nenhum deputado se opôs a revogação de sua lei). O resultado mais forte foi a aprovação da lei que reconhece o funk como manifestação cultural popular (5543/2009), a partir da atuação parlamentar de Marcelo Freixo. E o resultado mais inspirador foi a primeira "funkeata", com os mais de mil funkeiros cantando inspirados os clássicos do funk carioca em passeata saindo da Alerj rumo ao Circo Voador, onde a comemoração foi 0800 (e com proteção policial!).

Contudo, uma norma da Secretaria de Segurança Pública continuou em vigor. Editada no primeiro ano do governo Cabral, em 2007, pelo Secretário Beltrame, a norma restou como "fundamento jurídico" para a maior parte dos casos de proibições de bailes funk pela cidade.

A “Resolução 013”, como é conhecida, dá às autoridades policiais plenos poderes para proibir eventos desportivos, sociais ou culturais. A despeito da Constituição “democrática”, podemos dizer que, enquanto tal norma não cair, os organizadores de eventos ficarão submetidos ao delegado de polícia, ao comandante do batalhão da PM ou ao comando das Unidades de Polícia Pacificadora (as UPP’s). Na prática, isso não significa muito para quase todos os gêneros musicais, mas para o funk significa que os bailes estão proibidos na maior parte da cidade. Uma proposta de alteração dessa resolução, elaborada pela Apafunk, Fundação Getúlio Vargas e Secretaria de Cultura, está sendo estudada pela Secretaria de Segurança.

A menos de um mês do Rio Parada Funk, o maior evento de funk carioca de que se tem notícia confirma 10 equipes de som, 40 DJ’s e 50 MC’s em plena avenida Rio Branco. Foi articulado principalmente pelo Circo Voador, em conjunto com a Apafunk e equipes de som. Mais do que somente uma festa, o Rio Parada Funk é um ato afirmativo, pois propõe a união de todo o movimento funk para a ocupação dos espaços públicos. É a mesma sintonia das bem sucedidas rodas de Funk. É uma resposta à visão preconceituosa de quem criminaliza o pancadão e não admite que o funk é uma cultura. Ma para entendermos melhor a luta que o funk trava contra o preconceito e a criminalização, é preciso lembrar do que chamamos de “diáspora africana”.

Com a escravidão dos negros, massas de africanos foram espalhadas pelo mundo. Com eles, suas culturas, seus penteados, seus batuques, seus ritmos, danças, crenças e formas de expressão. Em cada lugar suas culturas se desenvolveram da sua própria maneira, com influências específicas da miscigenação local. Nas lavouras de algodão do sul norte-americano, os cantos negros deram origem ao *blues* e marcaram as igrejas protestantes negras. Eram cantos do trabalho, semelhantes aos das lavadeiras nos rios brasileiros, gestantes do samba e do côco. Da fuga dos escravos surgiu a capoeira, que não é só dança, não é só luta, não é só música, não é esporte nem arte-marcial; é cultura (a palavra “capoeira”, do tupi-guarani, faz referência à mata rasteira em que escravos fugidos teriam que se esconder do capitão do mato para a conquista da Liberdade). E o funk, veio de onde?

Mobilizando para o Rio Parada Funk, Serjão Loroza dispara: “Somos cariocas, somos suburbanos, somos funkeiros automaticamente porque o funk faz parte da nossa cultura, assim como o samba (...) Achado não é roubado, quem perdeu foi relaxado, morô?” Serjão se refere à acusação de que o funk seria americano, não brasileiro. Isso porque sua origem é o Miami Bass, produzidos em Miami e tocado nos bailes da juventude carioca freqüentados por diversos grupos do subúrbio e das favelas do Rio de Janeiro desde os anos 1970. Uma batida em especial se encontrou com os DJ’s daqui: era o VoltMix, pulsação grave tradicional que embalou os primeiros funks daqui.

Enquanto as favelas cariocas congregavam negros e imigrantes nordestinos, o povo de Miami era fortemente marcado pela mistura de negros e imigrantes latinos.

A identidade cultural impulsionou jovens favelados do Rio a conceberem aquela batida como sua e, assim, criar letras em português, com sentido para quem freqüentava os bailes, rimas com métricas que coubessem no bit do VoltMix. O batuque negro e latino com a rima de forte influência nordestina, do repente, faz muitos chamarem o rap brasileiro de "Rep", com "e", como abreviação de repente. Os MC's inicialmente plagiavam músicas em inglês, cantando uma poesia que, na maioria das vezes, afirmava as coisas boas da sua comunidade, mandava um abraço para todas as galeras e finalizava pedindo a paz nos bailes. Numa cidade desigual e violenta, a favela falava através de letras de funk que contagiaram todos os jovens cariocas a cantarem os nomes de todas as comunidades, incluindo as favelas no mapa da cidade e pedindo paz.

As melodias tornaram-se originais, ainda no surgimento do movimento funk. Reps de MC Galo, Marquinho e Dolores, Cidinho e Doca, Júnior e Leonardo, Claudinho e Buchecha, Teko e Buzunga, William e Duda, entre centenas de outros MC's. A batida também mudou até chegar ao tamborzão e suas inúmeras variantes, versões eletrônicas referenciadas nas batucadas das religiões afro-brasileiras e do maculelê. O funk carioca é antropofagia feita pela favela.

Assim, é impossível pensar no funk como algo imune à ressignificação e à transformação. Ao contrário da referência artística europeia, onde a criação possui como fundamento básico a criação melódica "totalmente original", o parâmetro do som central na música negra não é o som puro, mas sim o ruído; não é a melodia, mas sim o ritmo (que é pulsação, e assim coloca também centralidade ao corpo e ao movimento físico). A repetição, portanto, passa a ter função criativa, e não apenas de cópia. As montagens são manifestações disso. O meio urbano em que o funk se desenvolveu, o momento histórico, a condição social de seus criadores e o alto preço de instrumentos musicais colaboraram para que o batidão se desenvolvesse ritmicamente e eletronicamente. O pancadão não pretende ser uma arte pura, mas sim uma arte em sintonia com as pulsações do mundo. A noção de transformação está embutida na própria origem da criação funkeira. Muita areia pro caminhãozinho do mercado da indústria fonográfica.

»O muleque começa a compor um funk na favela.**«** Um de seus vizinhos tem um computador e *softwares* de captação e edição de som. Ele vai lá, grava, o vizinho dele põe a base e faz, assim o primeiro fonograma da música. Com aquilo gravado em um CD, ele leva para um empresário do funk. O empresário escuta o som, gosta da música, chama o muleque para assinar um contrato de edição. Através desse contrato, a música passa a ser considerada uma "propriedade intelectual" e seu

"dono" passa a ser a empresa, agora chamada de editora. Só usará a música quem a editora autorizar, sob pena de indenização.

No Rio de Janeiro, com a proibição da maioria dos bailes, a divulgação do funk passou a depender ainda mais dos meios de comunicação de massas. O mercado funkeiro foi se configurando de uma maneira que praticamente dois empresários do funk concentram os direitos sobre as músicas. São justamente os dois que controlam os principais programas de funk na rádio FM. Para tocar na rádio, é preciso assinar o contrato de edição e de cessão total dos direitos autorais da música e dos direitos sobre o fonograma. Como "tocar na rádio" é o caminho mais óbvio para se tornar conhecido e assim desenvolver sua carreira de artista, o MC assina os contratos e passa a ganhar uma parcela muito minoritária da riqueza produzida pela música, que fica presa à editora, proprietária exclusiva da obra. Por isso, MC Leonardo costuma dizer que o funk paga o maior "jabá" de todos, pois para uma música ser tocada na rádio FM, o artista precisa abrir mão dos direitos sobre a sua obra.

E além de buscar a fama, quais são as vantagens que um compositor teria ao assinar um contrato de edição? Teoricamente, em contrapartida, os direitos autorais dão ao artista o direito de exigir que a editora divulgue a música, a disponibilizando comercialmente para gerar receita de vendas, arrecadação em execuções públicas (através do ECAD) e divulgação para shows. No entanto, na prática os MC's sequer conseguem cópias de seus contratos... Além disso, o ECAD é uma caixa-preta que mal paga os autores de funk (apesar de ser a música mais executada no Brasil). Para piorar, o mais absurdo: não é possível encontrar CD's de funk nas lojas de discos... Os raros que são encontrados não são discos de artistas, mas sim o CD do programa do Luciano Huck ou o CD da empresa Furacão 2000 ou ainda um CD com DJ Marlboro na capa. Ou seja, o disco promove o empresário (que detém os meios de produção musical), não o artista (o trabalhador que criou aquela arte). O resultado é visível: empresários do funk com dinheiro, enquanto a grande maioria dos MC's e DJ's permanecem pobres, com outros empregos, se virando para encontrar tempo de dedicação às composições, sem receber muita coisa além do cachê de shows.

A falta de acesso à justiça agrava a situação: Primeiro, a informação sobre o direito autoral não chega à população, ainda mais se falamos de um jovem adolescente morador de uma favela. Além disso, o acesso a advogados é algo desigual. Enquanto as editoras possuem assistência jurídica, não há a mesma assessoria técnica à maioria dos artistas que assinam os contratos (Alô, Defensoria!). Isso sem falar que a atual Lei de Direitos Autorais não prevê expressamente o direito do artista recorrer ao Judiciário para equilibrar contrato desigual assinado por falta de conhecimento, o que torna mais difícil a discussão do equilíbrio na relação entre autor e editora.

Gilberto Gil identificou nos dias atuais a crise da velha carreira de artista. Copiar CD's, baixar músicas, editar filmes e disponibilizá-los no Youtube... O desenvolvimento tecnológico da Internet e das várias maneiras de captar e sintetizar sons e arquivos de músicas gerou a possibilidade de se reproduzir infinitamente e gratuitamente qualquer obra imaterial. O "fantasma do custo zero", como chama Gil, estremeceu os pilares tradicionais da carreira de um artista, como o disco, a televisão... Com a banalização da circulação de músicas, a ideia de "propriedade intelectual" entrou em crise, visto que tornou-se possível copiar a obra infinitamente. A indústria fonográfica perdeu seu monopólio absoluto de divulgação artística musical, o que tem gerado nessa indústria movimentos conservadores no sentido de pressionar por repressão estatal à pirataria.

Na indústria do funk, entretanto, a exploração dos artistas é tão grande que a realidade é inversa. De certa maneira, o que viabilizou o funk foi o mesmo desenvolvimento tecnológico que impulsionou essa crise da indústria fonográfica, pois se não fossem os camelôs e os piratas da Internet, não haveria circulação de CD's e fonogramas de funk no Rio. A própria indústria fonográfica não grava discos, ou seja, não cumpre sua obrigação de investir na carreira dos artistas e distribuir comercialmente suas obras. Por outro lado, não abre mão de explorar ao máximo cada obra isoladamente através de rádios e execuções públicas.

A "crise da velha carreira de artista" na verdade é a crise de apenas um modelo econômico. O estopim, explica Gil, foi a crise da ideia de propriedade intelectual e a derrubada dos intermediários entre o produtor de cultura e o consumidor de cultura, aliada à massificação de tecnologias de manipulação de obras originais e transformação dessas em obras derivadas. Consumidores e produtores se misturam e passam a ser "condutores" de cultura. O processo produtivo da música passa a utilizar obras prontas como matérias-primas para a produção de novas obras assumidamente. A liberdade de circulação e acesso são ignoradas pela indústria fonográfica, que passa a apostar em artistas descartáveis, conhecidos por *hits* isolados, curtos e massificados por um período de tempo. Esses artistas não precisam de discos e posteriormente podem ser esquecidos, levando consigo todo um trabalho maior que jamais foi divulgado.

Talvez não seja à toa que, assim como os MC's, DJ's e Equipes de Som, os camelôs e piratas são criminalizados. Operações de Choque de Ordem são exemplos da repressão a formas populares de negócio, sob o pretexto do combate à informalidade. A Guarda Municipal, que apreende CD's de funk, acaba cumprindo um papel de dificultador dessa circulação cultural, assemelhando sua atuação ao mesmo papel cumprido pela PM ao censurar o funk através da repressão aos bailes.

»Por isso, é preciso que funkeiros, camelôs e piratas estejam juntos«, se encontrem, se entendam, se aventurem e, sobretudo, tenham

» p. 45 - Caleidoscópio do Comum «

iniciativa. Vamos movimentar a cidade. É importante buscar reconhecimento de direitos e formalização dentro do Estado Democrático. A luta pela liberdade precisa do desenvolvimento das cadeias de produção, distribuição e circulação de cultura popular. Um modelo de negócio mais sintonizado com o mundo atual pode perfeitamente encontrar meios de remunerar efetivamente o trabalho dos artistas e facilitar o acesso à cultura. Assim como "o funk não é modismo, é uma necessidade" (MC Bob Rum, Rap do Silva), um comércio de rua sagaz é uma das maiores armas que podemos ter a favor do povo. A verdadeira Liberdade virá através da luta contra a criminalização, pelo reconhecimento de direitos artísticos e culturais dos funkeiros e pelo respeito ao trabalho dos camelôs. E todas essas lutas precisam da união de todos.

"Liberdade para todos nós, DJ!"

LIVRE COMO QUEIJO – CONFUSÃO ARTÍSTICA ACERCA DA ABERTURA[1]

Aymeric Mansoux

Introdução

Em uma sociedade onde informação, código e lei formam uma trindade cada vez mais poderosa, ideias como a liberdade, o *commons* e abertura têm se desenvolvido fortemente como parte do movimento de cultura livre para fornecer uma alternativa necessária ao progressivo cerceamento e controle da cultura. Como consequência, testemunhamos hoje uma crescente resposta no campo das artes a essa questão na forma de trabalhos que oferecem suportes a essa alternativa, como criações partidárias ou militantes. Ou também tentativas de envolver um público para além da promoção solitária de ideias, como criações reflexivas ou transpostas.

Não se deve tomar como certo que essas criações são capazes de comunicar de uma forma significativa. De fato, se a arte almeja tomar a frente de uma posição crítica como uma alternativa, devemos examinar primeiramente que desafios, enfrentados por artistas, são gerados pela complexidade de conceitos como liberdade e abertura.

Na prática, a dificuldade vem em duas questões: em primeiro lugar, iniciar um diálogo com um jargão que é o território conflituoso da cultura popular, interesses privados e círculos altamente especializados e, em segundo, o foco sempre em expansão da cultura livre sobre o aparato técnico em vez da investigação sobre sua finalidade ética e política.

Em ambos os casos, não é fácil encontrar e compreender a informação contextual necessária para que um artista se engaje na cultura livre. A famosa citação "livre como liberdade de expressão, não como cerveja grátis" de Richard Stallman é o melhor exemplo para ilustrar a complexidade de comunicar um conceito tal como *software* livre, a partir da qual a cultura livre fundamenta seus ideais.

Mas particularmente, desconsiderar, negar, destacar e subestimar as informações contextuais como a política e a ética acaba levando à

1. Tradução: Georgiane Abreu, Mariana Duba e Tainá Vital

confusão artística. Enquanto desenvolvimento de interesses estéticos próprios, essa confusão pode ser percebida como uma forma de apropriação do conteúdo que não consegue direcionar o assunto para questões que o inspiraram.

A falta de contexto

Quando estamos diante de novos objetos e concepções, a proposta e a origem de sua existência raramente se encontram materializadas neles. Como consequência, para compreendê-los normalmente tentamos associá-los ou ligá-los a objetos e conceitos já conhecidos, bem como ter acesso ao contexto verbal deles. No final, o que faz novos objetos e conceitos valiosos é precisamente determinado pela quantidade e natureza dessas fontes de informação ao redor deles.

Agora, o que parece ser uma rede de relações abstrata e vaga entre diferentes elementos pode ser na verdade definida muito concretamente. Por exemplo, e como ilustrado em trabalhos literários, o termo paratexto foi cunhado por Gérard Genette para esse propósito. Isso objetiva destacar e tornar tangível essa informação circundante dentro do âmbito da poesia. Em termos de funcionalidade, os elementos do paratexto têm o dever específico de contextualizar o texto ao qual se referem e são descritos por Genette da seguinte maneira:

> [...] definir um elemento do paratexto consiste em determinar sua posição (a questão "onde?"), sua data de aparição e, mais tarde, de desaparecimento ("quando?"), seu modo de existência, verbal ou outro ("como?"), as características de seu ato comunicativo, o remetente e o destinatário ("de quem?" "Para quem?") e as funções quem dão propósito para sua mensagem ("de que isso serve?"). [GENETTER, 261]

Pegando como exemplo o objeto livro, Genette continua e explica que o elemento do paratexto compreende também duas categorias espaciais. O peritexto existe "em volta do texto, no espaço do mesmo volume, como um título ou o prefácio, e às vezes inserido dentro de pequenas frestas do texto, como títulos de capítulos ou certas notas". O segundo tipo, epitexto, é "situado, pelo menos em sua origem, fora do livro: geralmente com o apoio da mídia (entrevistas, conversas), ou sob a proteção de comunicações privadas (correspondências, diários particulares e assim por diante)."

O papel do paratexto é tão importante que sua existência pode até, em alguns casos, sobrepor o próprio texto. Em conversa com Jean Claude Carrière, Umberto Eco confessou não ter lido *Guerra e paz*, de Leon Tolstoi, até os quarenta anos. Ainda assim, ele afirmou que nessa

época já sabia muito da essência do livro. Uma das razões que ele deu para isso é o fato de que provavelmente já tinha lido muitos outros livros que se referiam ou citavam *Guerra e paz*. Por isso o texto não lido de repente lhe pareceu tão familiar.

É claro que o paratexto por si só pode ser facilmente generalizado para além do escopo dos trabalhos literários. No mesmo diálogo com Eco, Carrière contou uma história que demonstra que a poderosa influência do que podemos argumentar é na verdade a prova da existência da informação epitextual em qualquer outra mídia. Durante uma visita a Roma, Louis Malle e Jean-Claude Carrière começaram uma discussão sobre o filme *O leopardo*, de Luchino Visconti. Um havia amado o filme e o outro odiado. Enquanto a discussão acontecia diante de seus amigos, Carrière começou a se questionar se tinha ou não visto a obra. Ele acabou perguntando o mesmo a Louis Malle e os dois se deram conta, para choque e decepção da plateia, de que nem um nem outro haviam visto o filme.

Tendo estabelecido o valor da informação circundante que está presente em volta de objetos e conceitos, precisamos também reconhecer que a infinita interpretação de qualquer coisa baseada em qualquer outra coisa, que se relaciona mais ou menos a qualquer coisa, pode criar apenas um espaço *nonsense* em vez de reconstruir o núcleo em falta. Na verdade, nesse momento, exige-se certo ato de fé, pois não há necessidade ter acesso a todas as possibilidades de relação acerca do objeto ou conceito para estar apto a reconstruir uma interpretação razoável e útil para propósito e origem dele. Isso é particularmente verdade para objetos e conceitos que são contemporâneos e dentro do mesmo ambiente cultural que o indivíduo que procura interpretá-los.

Por exemplo, para entender a ideia de capturar partes de vida usando a técnica de gravação em vídeo não é necessário um modelo de relacionamento internalizado de toda a Era contemporânea da história moderna. Basta ser membro do grupo social no qual essa ideia e técnica surgiu ou ainda é usada, e somente alguns elementos de informação contextual são requeridos para dar sentido a mesma. Para enfim desencadear um entendimento comum que pode ser compartilhado, a informação contextual pode ser tão pequena quanto conhecer a existência de qualquer técnica imediata anterior ou mídia na qual a câmera de vídeo se baseia; ter experimentado criações populares e obras que dependem de tais técnicas, nesse caso, filmes; ter sido exposto à propaganda de produtos que reforça a necessidade de criar, reunir e documentar um legado de material afetivo, e, claro, possuir a habilidade opcional de ler o manual a fim de entender como operar o dispositivo.

Dito isso, tirar propositalmente, às vezes liberar, um objeto ou conceito do seu contexto também pode ser uma experiência entusiasmante. Assim, devemos ser gratos por artistas nem sempre lerem o manual e, ao invés disso, buscarem uma forma mais instintiva, ou manipula-

tiva, de abordagem para criação midiática. Seja assim ou flexionando relações existentes ou criando um novo mundo de significados do zero, é conduzido especificamente como uma necessidade de rompimento com a cultura de consumo já existente, sua estética, política e organização social, da qual tais técnicas apareceram e das quais são mais óbvias as referências "epitextuais".

Mas remover ou mudar o contexto de uma técnica, um objeto ou um conceito funciona justamente como uma estratégia artística porque ambos, o artista e seu público, são cientes do desaparecimento do esperado contexto familiar. Esse desaparecimento se torna o novo ponto referencial sobre o qual outro significado pode emergir.

Ainda que esse método alternativo possa parecer experimental, não é arbitrário nem sem metodologia. Para ser efetivo, ele precisa apoiar-se em um bom entendimento da mídia e da técnica a que se direcionam, mas também do contexto delas. Não fazê-lo pode ser muito decepcionante.

O problema surge justamente quando um artista tenta se envolver com algo que não é familiar à sua cultura; como consequência é muito provável que o trabalho produzido reflita muito mal o assunto, independentemente de ter sido abordado de forma literal ou metafórica. O resultado será de fato uma apropriação cultural indevida e será enganosa para seu público. Esses dois níveis de mal-entendido irão por sua vez contribuir com mais confusão em torno do objeto tratado. É justamente disso que arte e a cultura livre estão sofrendo.

Cultura Livre e Creative Commons

»Muitas vezes artistas aprendem sobre o conceito de cultura livre via Creative Commons (CC). Ainda que tal associação não seja inteiramente inadequada por si mesma, para os artistas isso pode levar a vários mal -entendidos sobre o que são Cultura Livre e Creative Commons.«

De um lado, cultura livre é em geral vista como um "movimento social que promove a liberdade de distribuir e modificar trabalhos criativos na forma de conteúdo livre através da Internet e de outros tipos de mídia".[2] Por outro lado, o Creative Commons (CC) é o conceito guarda-chuva para uma empresa beneficente norte-americana e um grupo de diferentes projetos internacionais: A rede de filiados ao CC. O objetivo do CC é desenvolver, apoiar e oferecer "infraestrutura legal e técnica que potencialize a criatividade digital, o compartilhamento e a inovação".

Dito de outro modo, e correndo o risco de simplificar demais as coisas, a cultura livre como comunidade e movimento foca nas razões que fazem o conteúdo livre ser desejável do ponto de vista cultural, enquanto o CC, como organização sem fins lucrativos, concentra-se em vez disso

2. <http://en.wikipedia.org/wiki/Free_culture_movement>.

na implementação legal da inovação em mídia de compartilhamento e publicação baseando-se em leis de direito autoral existentes, ao oferecer documentos legais prontos para uso, as licenças Creative Commons, como passo intermediário. Fundamentalmente, os ativistas da cultura livre visam convencer pessoas criativas, como escritores, músicos, designers, *video makers* e artistas a trocar as práticas de *copyright* padrão por um sistema mais aberto em que o conteúdo possa ser publicado e reutilizado sob licenças permissivas, tais como as fornecidas pelo CC.

Há coisas bem diferentes embora possam parecer semelhantes. Elas não são necessariamente compatíveis e, ainda assim, muitas vezes elas acabam sendo usadas como sinônimos. Essa confusão existe por várias razões:

- História: o termo "cultura livre" foi cunhado pelo advogado Lawrence Lessig, que também é conhecido como fundador do CC. Embora as duas entidades tenham se desenvolvido e de alguma forma divergido, ambas indicam ter o movimento do *software* livre como inspiração, e não é incomum haver membros do movimento de Cultura Livre (CL) vinculados ou associados de alguma forma ao CC.
- Objetivos: Mesmo que a contribuição da comunidade CL seja mais reflexiva que a dos praticantes das soluções legais sugeridas pelo CC, ambos visam contribuir para a contínua crítica das práticas de *copyright* existentes.
- Jargão: à distância, a ideia de uma cultura construída sobre conteúdo gratuito e ferramentas legais que permitam a partilha, a reutilização e remix de diferentes mídias parecem ser semanticamente bem próximas. Por isso quando o CC menciona sua intenção de "aumentar a criatividade *cultural* no 'comum' o produto do trabalho livremente disponível ao público para uso legal, compartilhamento, redestinação e remixagem torna-se difícil distinguir o projeto ao partir do termo "cultura livre".
- Potencialidade: no coração de ambos, do movimento CL e do CC, estão os conceitos de distribuição e modificação de conteúdo. A diferença não é óbvia para os recém-chegados e implica o entendimento dos diferentes *modus operandi* envolvidos; com a Cultura Livre o potencial para a colaboração indireta e as práticas de mídia participativa são um subproduto, enquanto para o CC pode ser entendido como um objetivo, como exemplificado em seu lema: "compartilhe, remixe, reutilize".[3]

Dessa maneira, não surpreende que no final artistas, músicos, designers, escritores, além de teóricos e ativistas, acabem traçando um desajeitado atalho entre CL e CC, e, por extensão, assumam que a cultura livre é outro termo para tudo que diz respeito à capacidade de reu-

3. <http://monitor.creativecommons.org/World>

tilização de material existente feito por outros.

Embora possa parecer um pouco exigente à primeira vista esclarecer a situação, uma vez que parece que os dois grupos caminham na mesma direção, há de fato vários problemas em tomar um atalho tão drástico.

Em primeiro lugar, enquanto o movimento da Cultura Livre visa à criação de uma fundação para artefatos culturais, o CC tem deixado o licenciado escolher o que lhe parece mais adequado para seu trabalho, com ênfase na chamada "cultura remix". Na falta de informação circundante correta, um artista simpatizante do conteúdo aberto pode acabar escolhendo uma licença muito restritiva sem realmente entender o que poderia limitado, e, na outra extremidade do espectro, alguém que visa proteger seu trabalho pode não compreender as consequências de alguns irreversíveis efeitos permissivos do licenciamento em CC.

Fragmentação, conservadorismo e o mercado livre:

Certamente, quando teóricos ou práticos se interessam por tópicos da cultura livre, espera-se que eles façam uma quantidade considerável de pesquisa sobre o tema, o que infelizmente não é o caso. Além disso, o que se vê infelizmente é que, quanto mais informações são buscadas, mais confusão surge, e não esclarecimento. A este respeito, pode-se censurar o CC por não ter uma maneira de envolvimento clara e consistente com a CL.

Como exercício mental, vamos imaginar que um artista está interessado em publicar uma criação utilizando um mecanismo legal mais imbuído do espírito da Era da divulgação via Internet, ou que simplesmente deseja fazer isso para frisar seu apoio à cultura livre.

As licenças CC são extremamente visíveis porque muitos serviços e aplicativos populares da *web* as usam como um recurso no estilo livre frente ao *copyright* padrão para alguns dados gerados por seus usuários ou conteúdos hospedados. Por exemplo, o serviço de hospedagem de fotos *online* Flickr permite que seus usuários publiquem fotos via licenças CC, para que "permitam uma utilização mais aberta e ocompartilhamento de [suas] fotos ou vídeos, mantendo um nível de proteção razoável de direitos autorais".[4] Ao mesmo tempo, defensores da CL frequentemente usam a licença CC Attribution-ShareAlike (BY-SA), pois é apropriada para a própria definição de trabalhos culturais livres que eles têm.

Como consequência, nosso "artista imaginário" irá provavelmente acabar no site CC em algum momento. O primeiro desafio será então escolher a licença CC certa. Esse é o primeiro ponto de frustração, já que o número de licenças disponíveis pode tornar-se rapidamente esmagador. De acordo com David Boiller, em certo momento, por volta de 2006, ha-

4. <http://www. ickr. com/account/prefs/license/>

via mais do que "18 licenças CC distintas, sem contar versões alteradas". Ele explica, da perspectiva do CC como um parâmetro legal, essa proliferação não seria necessariamente vista como um problema:

> Em tese, uma proliferação de licenças não é ruim. Sob a luz da economia de mercado livre e de complexas teorias, na verdade a melhor maneira de identificar as licenças mais úteis é introduzir uma variedade delas e então deixá-las competir por supremacia. Deixemos a seleção natural num ecossistema de licenças abater as perdedoras e fazer sobressair as mais úteis delas. [BOLLIER, 2009]

De um ponto de vista darwinista e de livre mercado, parece razoável aproximar a sobrevivência das licenças a um processo de seleção natural. Infelizmente, para nosso artista que busca apoiar a "simples" ideia de publicar um trabalho e contribuir para o compartilhamento digital, a tarefa se torna muito desencorajadora. Seria necessário um bom entendimento das leis norte-americanas e internacionais de *copyright* e de como licenças CC operam sobre elas, não fazê-lo reduziria a seleção para escolhas superficiais dicotômicas, como permitir ou proibir o que se poderia fazer com o trabalho licenciado.

Para piorar as coisas, Bollier explica que, embora essa vasta quantidade de licenças tenha sido inicialmente criada para satisfazer a promoção de quaisquer possíveis "subeconomias", muitos pensadores por trás do projeto Creative Commons perceberam tarde demais que a maioria desses certificados eram incompatíveis uns com os outros, evitando assim a interação necessária para uma circulação eficaz e um acesso ao conteúdo.

Em defesa do CC, o fato de haver tantas críticas em torno das licenças efetivamente levou a uma espécie de seleção, talvez não a esperada pelo Creative Commons, mas uma seleção das seis licenças ativas no momento da redação desse texto. Infelizmente, isso não resolveu o problema de incompatibilidade e, como Florian Cramer resume: "Qualquer que seja a posição adotada, o nome 'Creative Commons' é ilusório, porque não cria um ambiente comum de maneira nenhuma." Para ser mais preciso, o "commons", conforme definido pela CC, é "conteúdo de trabalho disponível *gratuitamente* ao público para uso legal; compartilhando, direcionando e remixando".[5] Por causa das diferentes licenças disponibilizadas, em vez do aninhamento do reino da cultura livre dentro do reino do *copyright*, o Creative Commons conseguiu criar uma coleção de estados desunidos entre os quais nenhuma troca poderia ser feita sem a adição de um novo estágio de complexidade burocrática através de várias licenças ou exceções contratuais.

5. <http://monitor.creativecommons.org/World>

A prioridade do projeto Creative Commons foi, na sua fase inicial, configurar o mais rápido possível uma coerente infraestrutura legal

fundamentada nos direitos autorais e que permitisse um modelo para a cultura livre. Com o desenvolvimento do projeto, muitas exceções foram adicionadas, o que levou a essa fragmentação que no final impediu a acumulação e a circulação de conteúdos e, ao contrário, reforçou o modelo de direitos autorais atual.

Acreditar que o Creative Commons iria se autorregular e chegar a um equilíbrio ideal, com base na escolha das melhores licenças pelos criadores de conteúdo, é outra forma de ilusão neoliberal. Por trás da escolha de uma licença, muitas (in)compreensões das diferentes definições de liberdade e abertura se escondem. Acreditar que um artista visual, um músico, um escritor, um cineasta, um designer etc. teria ciência do que está em jogo quando escolhe uma licença específica para um trabalho é ingenuidade. Mais uma vez, quem está interessado em tais conceitos deve saber que mexerá num vespeiro, seja para apoiar, participar ou mesmo criticar o modelo de livre cultura.

Voltando ao nosso artista imaginário e a escolha de uma licença CC, existe uma grande chance de que essa escolha desinformada e nada ideal esteja realmente trabalhando contra os ideais da cultura livre, independentemente da intenção do artista. De fato, uma estimativa feita em maio de 2010 informa que 48,42% das licenças CC não-portadas e de jurisdição específicas que são utilizadas no mundo são do tipo não comercial (NC): Atribuição-Não Comercial (BY-NC), Atribuição-Uso Não Comercial-Compartilhamento pela mesma licença (BY-NC-SA) e Atribuição-Uso Não Comercial-Compartilhamento Não Derivado pela mesma licença (BY-NC-ND). Mais especificamente, nas três regiões principais onde o CC é o mais utilizado (Europa, Ásia e América do Norte), a percentagem de licenças NC é, respectivamente, 65,46%, 76,19% e 64,63%.[6]

A razão de uma licença não comercial ser na verdade um problema para a cultura livre tem sido abordado extensivamente e ainda é motivo de debates acalorados. Pela perspectiva da cultura livre, Erik Möller resume as questões da utilização de licenças de NC seguinte maneira:

- Elas fazem o seu trabalho incompatível com um corpo crescente de conteúdo livre, mesmo se você quiser permitir trabalhos derivados ou combinações.
- Elas podem excluir outros usos básicos que você deseja permitir.
- Eles apoiam os atuais e quase infinitos termos de direitos autorais.
- Eles não tendem a aumentar o lucro potencial de seu trabalho, e uma licença *share-alike***[7] serve igualmente bem ao objetivo de proteger seu trabalho da exploração.[8]
- Ainda por cima, a escolha de uma licença NC é mais uma prova das muito falsas suposições sobre como a mídia em rede pode

6. <http://monitor.creativecommons.org/World>

7. NT: *Share-Alike* é um termo descritivo usado no projeto Creative Commons para licenças de direitos autorais que incluem certas disposições *copyleft*.

8. <http://www.kuro5hin.org/story/2005/9/11/16331/0655>

> existir hoje na Internet. Além dos típicos argumentos da cultura livre listados acima, é importante reconhecer que independentemente da licença escolhida, NC ou não, de acordo com um modelo clássico ou original, se o conteúdo vale a pena ser copiado, ele será copiado, não importa o que lei preveja sobre isso, e não importa qual tecnologia seja capaz de impedi-lo.

Até hoje não se conhece um caso de esquema de proteção bem-sucedido ou uma ameaça jurídica que tenha impedido as pessoas de copiar e distribuir arquivos que considerem interessante partilhar por diversão e lucro. As técnicas do Digital Rights Management (DRM) aplicadas à proteção de arquivos foram um fracasso total nos últimos anos e do jogo de gato e rato de tentar fechar os assim chamados grupos de servidores e redes “piratas” tem sido como tentar agarrar um sabonete escorregadio sem fim, como melhor exemplificam reportagens e artigos em sites P2P populares, como o Torrent Freak.[9]

Já que as proteções técnicas são ineficientes, os últimos esquemas antipirataria introduzidos são hoje, na maior parte, semânticos, numa tentativa de manipular o que se entende por computadores, arquivos e dados. Eles trabalham justamente nas informações circundantes, paratextuais, de objetos e conceitos, a fim de manipular o comportamento dos consumidores. Por exemplo, foi assim que empresas como Barnes and Noble[10] ou Amazon[11] começaram a introduzir o termo “empréstimo” de e-books em seus dispositivos e-reader, para disfarçar o que na verdade é um mero mecanismo de controle remoto para copiar arquivos. Ao fazerem isso, o que parece óbvio e natural para usuários de computador a possibilidade de copiar arquivos digitais de um computador para outro, como copiar um e-book de um e-reader particular para o de um amigo – torna-se então obscuro e confuso pela tradução metafórica de emprestar um objeto análogo, o livro, para o mesmo amigo.

Conscientes da “natureza” dos dados digitais, a necessidade de enquadrar o conteúdo sob uma licença CC restritiva é vista com outros olhos. Do ponto de vista da cultura livre, se podemos dizer assim, então é melhor escolher uma licença que, pelo menos, reconheça de que maneira a mídia digital existe na Internet, e que ao mesmo tempo tente potencializar esse fato na construção de um corpo mensurável de conteúdo livre e verdadeiro, em vez de contribuir para uma indústria que efetivamente se beneficia com a violação de seus direitos autorais.[12]

Sobre a questão do uso excessivo de licenças de NC, Benjamin Mako Hill cita Lawrence Lessig:

> Quando perguntado na Cúpula Mundial sobre a Sociedade da Informação sobre as cláusulas de uso não comercial, Lessig disse que achava que elas eram excessivamente utilizadas e em muitos casos uma opção ruim. Por qualquer mo-

9. <http://torrentfreak.com>

10. <http://www.barnesandnoble.com/ebooks/help-faqs.asp>

11. <http://www.amazon.com/gp/help/customer/display.html?nodeId=200549320>

12. Pesquisadores no Observatório de Economia da University of Openess, “Commercial Commons”. In: *Proud To Be Flesh: A Mute Magazine Anthology of Cultural Politics after the Net*, Josephine Berry Slater, Pauline van Mourik Broekman, Michael Corris (org.). Londres: Mute Publishing Ltd, 2010, p. 185.

> tivo, 3/4 das obras licenciadas em CC proíbem a utilização comercial. Lessig fornecia licenças e esperava que o conservadorismo e medo da maioria dos criadores não conseguisse obter o melhor delas. Aparentemente, eles fizeram; trabalhos artísticos sob essas licenças são menos acessíveis a um grande número de criadores.[13]

É verdade que, em essência, o NC baseia-se em conservadorismo e medos, mas se as esperanças de Lawrence Lessig são reais, podemos supor que o CC, na melhor das hipóteses, iria destacar de uma forma ou outra por que seu fundador acha que elas são uma má ideia. E na pior, poderíamos supor que o CC permanece neutro na questão.

Pelo site do CC, na seção de perguntas mais frequentes (FAQ), parece que o CC opta por este último:

> *O Creative Commons determina qual conteúdo é liberado sob a sua licenças?*
> O Creative Commons, como organização, não controla a forma como as licenças são utilizadas e não verifica ou controla se uma licença Creative Commons foi corretamente aplicada a uma obra particular. O Creative Commons não endossa ou certifica qualquer uso de suas licenças.
> Em vez disso, o Creative Commons fornece as licenças como uma ferramenta que pode (ou não) ser adotada pelos membros da comunidade criativa. O Creative Commons não determina se o uso das licenças é apropriado para uma situação ou para um trabalho particular.

Mas o que os usuários na verdade verão não é uma declaração de neutralidade perdida em mais de 10.000 palavras da FAQ. Em vez disso, eles olharão para as amostras da "criatividade cultural do 'comum'", tal como previsto pelo CC, como uma vitrine para suas licenças.

No momento da redação deste texto, dos sete exemplos de usos concretos das licenças CC, a destacada posição do Creative Commons torna-se questionável:

- Um dos projetos que usa uma licença Creative Commons Attribution ShareAlike (BY-SA): o conteúdo da Wikipédia é contribuído por seus usuários.
- Três projetos são apresentados como neutros: a possibilidade de internautas postarem conteúdo para o Museu Nacional Memorial 11 de Setembro, para o Flickr e para alguns serviços do Google – a serem licenciados mediante uma seleção de diferentes licenças CC.
- Três projetos utilizam licenças não comerciais: uma coletânea

13. <http://mako.cc/writing/toward_a_standard_of_freedom.html>

de faixas de música instrumental do projeto industrial de rock de Trent Reznor, o Nine Inch Nails, os *podcasts* de música clássica do Museu Isabella Stewart Gardner e o acervo completo do Museu Histórico De Waag.

No final das contas, o que o CC nos diz é o seguinte: se trata-se de um projeto comunitário, use a licença *Share Alike*; se trata de um artista, museu ou instituição cultural, use uma licença não comercial; se trata de um desenvolvedor de software por serviço (SaaS – Software as a Service), deixe que o usuário escolha.

Mesmo que todos os exemplos sejam casos concretos do uso do Creative Commons na "vida real", eles se baseiam em velhos clichês e estereótipos: o modelo participativo da amadora cultura *wiki*, onde tudo pode ser contribuído e discutido por qualquer pessoa dentro do jardim cercado de um banco de dados central, a enciclopédia; o modelo de negócio maximiza a atração para os seus serviços ao desenvolver um comportamento oportunista; o músico que dá brindes, mas continua a se beneficiar com a proteção de seu material para ganho exclusivo a partir dos diferentes sistemas de coleção; as instituições culturais e museus que permitem o acesso a parte de seu conteúdo para fins educacionais ou de visibilidade, permanecendo em completo controle, e justificando assim sua finalidade e existência.

A necessidade de definir cultura livre

Qual licença Creative Commons devo escolher?

Você deve escolher a licença que atenda às suas preferências. A licença é uma declaração sobre o que os outros podem fazer com o seu trabalho, então você deve selecionar uma licença que corresponde ao que lhe alegraria em ver os outros fazerem com seu trabalho. Aqui você pode encontrar uma visão geral das licenças Creative Commons.[14]

Não há nada de errado em fazer as pessoas felizes e lhes deixar escolher com liberdade qual licença é mais adequada às suas necessidades. »Infelizmente, os partidários do projeto não conseguem perceber que, ao priorizar uma infraestrutura legal em detrimento de sua filosofia e ignorando as políticas que cercam sua existência, o Creative Commons impede que artistas, escritores, músicos e designers apreciem o que está em jogo para a arte e cultura, diante das atuais questões relativas às leis de direitos autorais.« Como consequência, não permite que a arte ofereça contribuições significativas e úteis ou críticas à Cultura Livre, ou CC. Perdido, mas aparentemente "feliz", eles vão acabar gerando ruído em vez de algo que vale a pena lembrar ou falar por causa da deliberada falta de informações contextuais cla-

14. <http://wiki.creativecommons.org/FAQ#Which_Creative_Commons_license_should_I_choose.3F>

» p.179 - O mal-entendido do Creative Commons «

ras. Ou seja, por que uma obra deve ser aberta, livre, copiável e quem ganha com isso.

Diferentemente do modelo de *software* livre em que se baseia o Manifesto GNU, escrito em 1985, para dar o tom e a direção das liberdades de *software* e que, mais tarde, conduz à criação de um documento legal em 1989, a GNU – General Public License[15] –, o Creative Commons fornece, sem explicações substanciais, uma variedade de licenças que cabem em qualquer filosofia potencial.

Essa questão foi abordada em 2005 por Benjamin Mako Hill, no artigo “Towards a Standard of Freedom: Creative Commons and the Free Software Movement” [Rumo a um padrão de liberdade: Creative Commons e o Movimento de *Software* Livre, em tradução livre] , em que destaca a importância da crescente necessidade de definir obras livres e abertas, tomando inclusive como exemplo as licenças Creative Commons e sua “miscelânea de escolha e pegue” característica.

> Apesar do desejo declarado do CC de aprender e desenvolver com o exemplo do movimento do *software* livre, o CC não estabelece limites definidos e nem promete liberdades, direitos e qualidades fixas. O sucesso do *Software* Livre é construído sobre uma posição ética. CC não estabelece esse padrão. (...) Talvez um trabalho literário ou musical possa ser livre, aberto e ter um uso comercial restrito. Talvez não possa. Inspirados pelo Movimento de *Software* Livre e Código Aberto, uma das melhores reuniões de mentes na área jurídica e filosófica com críticas às políticas de propriedade intelectual contemporânea, tiveram a oportunidade, ocasião e apoio institucional e de base para levantar uma série de questões de ambos os lados. Mas eles [a comunidade CC] não fizeram. Até hoje, não existe uma definição para conteúdo comum, aberto e livre que tenha sido largamente discutida – e muito menos largamente aceita.[16]

Esta lacuna é então preenchida em 2006, com um anúncio de Erik Möller e Benjamin Mako Hill dizendo que iriam trabalhar em tal definição:

> No mundo do SL, as duas definições primárias – as definições do SL e do Código Aberto são ambas bastante claras sobre quais usos devem ser permitidos. O SL pode ser copiado, modificado, modificado e copiado, vendido, divido e recomposto. Contudo não existe padrão similar na esfera do conteúdo livre ou de livre expressão.
> Acreditamos que o mais alto padrão de liberdade deve ser procurado pelo maior número de trabalhos possíveis. E nós estamos em busca de definir com clareza esse padrão de liberdade. Chamamos essa definição de “Definição de livre con-

15. <http://www.gnu.org/licenses/old-licenses/gpl-1.0.html>

16. <http://mako.cc/writing/toward_a_standard_of_freedom.html>

teúdo e expressão” e os trabalhos cobertos pela definição de “conteúdos livres” ou “expressões livres”.[17]

O esforço acaba por levar, em 2008, à introdução de uma definição de “trabalhos culturais livres”,[18] escrito por vários autores usando uma *wiki*,[19] *mediawiki* para ser preciso, vindo da fama da Wikipédia, poderoso símbolo de produção colaborativa *online*.

A definição é uma transposição da definição do SL, do *software* para uma categoria mais elevada de “trabalhos culturais” que são conceituados neste documento como “trabalhos ou expressões” particulares. De acordo com o FAQ deles, a definição se aplica a “trabalhos mentais (e manuais) humanos”.

Quando vistos lado a lado, a relação direta entre a definição de SL e os trabalhos culturais livres é óbvia:

***Software* Livre:**

Ø Liberdade de usar o programa, por qualquer propósito (liberdade 0)

Ø Liberdade de estudar o funcionamento do programa e alterá-lo para fazer dele o que desejar (liberdade 1). Acesso ao código fonte é a precondição para isso.

Ø Liberdade de redistribuir cópias em ajuda a seu vizinho (liberdade 2).

Ø Liberdade de distribuir cópias de versões modificadas a outros (liberdade 3). Ao fazer isso, você pode dar a toda comunidade uma chance de se beneficiar de suas alterações. Acessar o código fonte é precondição para isso.[20]

Trabalho Cultural Livre

Ø Liberdade de usar o trabalho e aproveitar os benefícios de seu uso.

Ø Liberdade de estudar o trabalho e aplicar o conhecimento adquirido a partir dele.

Ø Liberdade de fazer e redistribuir cópias do todo ou de partes da informação ou expressão.[21]

Esse esforço é muito próximo daquele que fez nascer a Licença de Arte Livre, ou seja, a necessidade de levantar uma bandeira e estabelecer um limite sobre o que pode ser chamado de “livre” fora do reino do SL. Essa é também uma maneira de orientar e propor uma solução para ir além da vaga classificação de Stallman entre objetos de entretenimento e ferramentas para conseguir que as “coisas sejam feitas”.

Para romances e para trabalhos em geral usados para distribui-

17. <http://freedomde ned.org/Announcement>.

18. <http://freedomde ned.org/Definition/1.0>

19. <http://freedomdefined.org/Authoring_process>

20. <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html>

21. <http://freedomde ned.org/Definition>

> ção original de entretenimento, a redistribuição não-comercial na íntegra pode dar suficiente liberdade aos leitores. Programas de computador que são usados para propósitos funcionais (para ”fazer trabalho”) requerem liberdades adicionais que vão além, incluindo a liberdade de lançar uma versão melhorada.[22]

Mas ao contrário da Licença de Arte Livre, que reúne num documento sua filosofia, a qual transcende o papel passivo do artista e oferece meios para implementar sua visão num sistema legal e econômico contemporâneo,[23] os autores da definição do trabalho cultural livre insistem, mesmo na FAQ do projeto, que a sua "definição [...] não é uma licença; é uma ferramenta para determinar se um trabalho ou licença pode ser considerado 'livre'."

Ao mesmo tempo, mais adequadamente em referência ao manifesto GNU, eles se distanciam do conceito do manifesto, que qualificam "vago, amplo e muito abrangente". Ao fazê-lo, o objetivo é proporcionar um ponto de referência fixo para a cultura livre, um que não possa ser interpretado com demasiada liberdade, um que restrinja a fim de construir uma linguagem comum, daí o nome do projeto por trás da definição: "liberdade definida".

É por isso que a definição de trabalhos culturais livres não tem licenças específicas a oferecer, mas, por sua vez, aponta para as diversas licenças já existentes que permitem a aplicação das quatro permissões para a obra ou expressão licenciada, e de maneira diferente do CC, aconselha sobre como uma licença dada pode ser mais adequada, ou não, a um tipo particular de criação.

A partir de 2011, as licenças consideradas apropriadas à criação de trabalho cultural livre são:

Against DRM, *Creative Commons Attribution*, *Creative Commons Attribution Share Alike*, *Design Science License*, *Free Art License*, *FreeBSD Documentation License*, GNU Free Documentation License, GNU Lesser General Public License, GNU General Public License, Lizenz für Freie Inhalte, MirOS Licence, MIT License

Para avaliar as diferenças e o impacto que oferecem, é necessário outro nível de compreensão, já que elas não são necessariamente compatíveis entre si e possuem as próprias características específicas.

Se nosso artista "imaginário"chegou até aqui e venceu as dificuldades do CC e da Cultura Livre, um novo desafio se apresenta. Este desafio compartilha algum isomorfismo com o anterior, mas tal viagem em territórios autossimilares torna-se mais abstrata e assume a compreensão de um vocabulário muito específico, como o peso do *copyleft*, licenças fechadas, atribuições, modificação prática, aplicabilidade etc.

De longe, todo o sistema acaba sendo um imenso labirinto burocrático e suas intenções se perdem no jargão jurídico e tecnicista. Enquanto se discute a necessidade de tais licenças corresponderem a

22. Richard Stallman, Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman, Richard M. Stallman et al. (org.) Boston: Free Software Foundation, 2010.

23. "Free Art License 1.3," acessado em 19 de abril de 2011, <http://artlibre.org/licence/lal/en>.

uma certa ideia de liberdade de informação, para as obras de arte são perfeitamente legítimas, as mesmas criações estão agora desaparecendo em uma enorme quantidade de regras, condições e restrições que obscurece, inteiramente, a importância de sua existência e finalidade.

A classificação experimental de livres criações culturais

Abandonando o artista "imaginário" e olhando para os "verdadeiros", como podemos ver agora, todos os trabalhos produzidos no contexto de liberdade e de abertura têm um valor e uma proposta diferentes dentro de Cultura Livre ou dentro dos diversos valores estabelecidos pelo Creative Commons e outros grupos. Proponho examinar esses trabalhos usando critérios de, por um lado, suporte e promoção e, por outro lado, reflexão e inspiração. Sugiro a consideração de quatro categorias diferentes de criação que possam ser produzidas em volta e dentro do território da cultura livre.

Criação partidária

Tal criação é a obra de artistas, designers, músicos, escritores, *video makers* etc. que, através da escolha consciente de não usar os mecanismos padrão de *copyright* para publicação, se tornaram apoiadores de uma forma específica de licença e processo criativo. Por exemplo, pode ser um músico famoso, como Trent Reznor, usando a licença CC não comercial que permite cópias e remixes para uso pessoal. Mas também podem ser *type designers*, ou criadores de fontes tipográficas, de publicações Open Source publicando seus trabalhos com uma licença de fonte aberta,[24] ou um(a) escritor(a) distribuindo seu texto com a Licença da Arte Livre[25] etc.

Criação reflexiva

A criação reflexiva leva isso um passo à frente, já que não só dá suporte a uma licença específica, ou um conjunto de licenças, mas utiliza licenciamento como uma forma de envolver seu público diretamente com as questões culturais e artísticas dirigidas por licenças abertas ou livres permissivas.

Uma ilustração dessa categoria é o "Ironias CC " de Rob Myers.[26] O trabalho é uma forma de arte aninhada na qual o artista articula as tensões entre autoria, apropriação, atribuição, colaboração, *copyright* e Creative Commons nos três níveis de ícones, índices e símbolos. Baseando-se no uso Carey Young de documento legal, como escultura e

24. <http://www.spc.org/fuller/interviews/open-source-publishing-interview-with-femke-snelting>

25. Esse texto, por exemplo, está disponível sob a licença 1.3. de Arte Livre.

26. <http://robmyers.org/art/cc_ironies/index.html>

instalações,[27] "Ironias CC" é o resultado de uma discussão do debate entre Myers, Marija Vauda, e Pilipovic Nikola Pilipovic (MANIK), e Bausola David Bausola sobre o tema do *copyleft* como uma forma, mais particularmente a forma social e jurídica, que o *copyleft* tem a intenção de pretender, ser, adquirir e da maneira com que ele pode ou não afetar a forma estética da arte.[28]

Criação militante

Também ocupada com o interesse na comunicação de um conceito, a criação militante é mais radical, já que se manifesta como uma plataforma para convencer e mobilizar seu público para um o sistema ou metodologia que incorpora. Ao fazer isso, mantém-se muitas vezes em concordância com as maravilhas mecânicas da cultura livre e das práticas de open source.

Por exemplo, o projeto Ars Combinatoria[29] é trata da "sobre a "criação de novas obras com domínio público ou imagens, sons e textos de licença aberta"". O objetivo principal, a intenção dos autores é educar ensinar os princípios do domínio público e do conteúdo das licenças de conteúdo abertas aberto. Como resultado, o projeto foca somente na categoria legal do material usado para a colagem e composição, que são as licenças em que se baseiam e os serviços *online* que dão acesso a esse material. A metodologia se baseia em três passos: 1). Aonde encontrar tal material; 2). Como recombinar esse material dentro para novos trabalhos; 3). Como compartilhar as novas criações, que é/ou seja, como licenciar os trabalhos e como publicá-los novamente. Não há nenhuma tentativa intenção de contextualizar a estética desse processo e a sua saída por perspectiva detendo em vista outras formas de culturas compor colagem e remixe misturar culturas, perdendo assim uma oportunidade de analisar criticamente o processo criativo e a reciclagem de informações dentro folclore digital. Simplesmente não é o seu objetivo.

Criação transposta

Finalmente, uma categoria mais desafiadora é a criação transposta, que leva a abordagem estrutural e metodológica do trabalho militante, mas a modifica completamente por completo, sugerindo ao sugerir que a olhe enxergue inteiramente sob por um novo ponto de vista inteiramente novo. Essas obras, trabalhos demonstram que é perfeitamente possível se envolver com questões relativas a à cultura livre assim como prática transdisciplinar.

Um exemplo de trabalho bem-sucedido dessa categoria é o *Fibre Libre*. *Fibre Libre*, que é um "livro de artista arte que conta a história

27. <http://www.careyyoung.com>

28. Rob Myers, enviado por e-mail ao autor em 22 de abril de 2011

29. <http://combinatoria.okfn.org>.

de um grupo de pessoas, aprendendo sobre *software* livre enquanto aprendem a fazer papel"". Foi iniciado por Bridget Elmer como parte do projeto Open Edition.

Fibre Libre é um trabalho livre que está disponível sob a licença da arte livre. O livro, que foi limitado a cinquenta cópias feitas a mão, representa a narrativa que se desdobra no espaço e no tempo. Os diferentes contribuintes parceiros ramificaram e bifurcaram subdividiram cada outra nova receita utilizada para fazer revisões diferentes variadas de seu *"Open Source Paper"*, e reproduziram o mesmo padrão de investigação enquanto aprendiam como a criar gráficos com o software Processing. Eventualmente, os gráficos gerados são, mais tarde, impressos no papel, assim como as fontes, se eles são instruções para fazer papel, ou o código para aplicar os gráficos de processamento. Próximo a isso, da mesma maneira, os próprios gráficos são um código de representação codificada de como as folhas feitas a mão foram produzidas com cada curva representando uma de cada um dos dez participantes.

De acordo com Elmer,[30] essa jornada é uma introdução atenciosa precisa à cultura livre para aqueles que estão praticando a sua arte por meio do livro. Bridget Elmer inicialmente descobriu a produção de livros pela cultura *doo zine* e cultura da autopublicação independentes, e vê muitas semelhanças entre essas codificações e aqueles que utilizam a codificação com *software* livre e aqueles que imprimem seus livros de redistribuições do tipo chumbo na tipografia. *Fibre Libre* é uma maneira para trabalhar com as semelhanças e diferenças das duas culturas, como forma de entender sobre o que é cultura livre.

Sobre a questão de apropriação de conteúdo

Para cada uma das categorias acima, a criação partidária, ao reflexivo, ao militante e a criação transposta, se o artista não consegue apreender a complexidade dos problemas com que ela ou ele pretende se relacionar, lidar, estamos propensos a deixar o território da Cultura Livre e o CC e entrar, em vez disso e, não sem ironia, na zona cinzenta do que parece ser a apropriação de conteúdo, mais particularmente, apropriação de estilo.

De fato, James O. Young sugere o uso do termo "'apropriação do estilo'" quando "artistas não reproduzem trabalhos produzidos por outras culturas, mas continua pegando algo destas culturas. Em tais casos como esse, os artistas produziriam trabalhos com elementos estilísticos em comum com o trabalho de outras culturas." [YOUNG, 2008:6]

Podemos usar, estender esta definição para reunir trabalhos que forçam os limites das quatro categorias acima, ao ponto de perder-se o foco ou gerar posições conflituosas. Por exemplo, erradamente as-

30. Bridget Elmer, enviado por e-mail em 23 de abril de 2011.

sociando inadequadamente o *copyleft* com as licenças CC de uso não-comercial quando combinadas ao atributo *Share Alike*[31] ou usando as logos *copyleft* sem licenças *copyleft*, ou quando anexa uma ideologia específica à cultura livre ao invés de vê-la como um foco onde muitos pontos de vista diferentes colidem e se enfrentam.

Mas a coisa mais interessante é esta, na medida em que ano que tange à arte, está preocupada fora dos pontos citados por Young , assinala que esta apropriação estilística não é necessariamente uma falha estética. "Artistas que se apropriam de assuntos elementos podem produzir trabalhos de arte que são a autêntica expressão autêntica de sua própria perspectiva e são valores esteticamente valiosos."

Dito isto, ocorre também que tal equívoco involuntário pode potencialmente prejudicar o debate sobre criações da cultura livre.

Apesar da genuína intenção vinda por parte de artistas para refletir sobre o tópico da cultura livre ou outras questões relativas, como o ato de remixar, compartilhar e colaborar, as obras resultantes serão provavelmente tão confusas quanto à jornada administrativa que levou à sua libertação.

Do outro lado do espectro, artistas dispostos a se engajar a uma alternativa às clássicas leis de *copyright* podem trancar seus trabalhos num obscuro e autossuficiente nicho legal e autocontido ou terminar atirando em seus próprios pés por escolher um pior acordo do que aquele que poderia obter de uma proteção jurídica padrão. É claro que artistas não são necessariamente advogados ou tecnólogos, assim não deveríamos nos surpreender com esta situação, que apresenta sempre um risco, não importando quais sejam as intenções existam quando se define e estabelece de cima para baixo as agendas culturais, sem compreender as necessidades e os processos criativos de seus agentes.

Ao contrário da resposta instintiva a esta situação, não vendo esses mal-entendidos como nenhuma contribuição positiva ao debate, temos que admitir, infelizmente, que nem todas as estradas levam à Roma. Eventualmente, tais criações, uma vez liberadas e experimentadas, é provável que ainda tendem a ofuscar questões que são já complexas por si, contribuindo para um ciclo de *feedback* cada vez mais equivocado.

Mas se olharmos mais de perto, não é tanto o uso indevido de um jargão particular ou a inapropriada alegação de propriedade sobre liberdade e abertura que é prejudicial, é a falha em entender e reconhecer a existência de definições e agendas concorrentes. Assumir que todos esses pontos de esforços apontam para a mesma direção é uma ingenuidade. Confiar numa definição, licença ou metodologia, só pode ser decepcionante, se o contexto cultural onde nascem essas técnicas e ideias tem sido trazidas à vida, é propositalmente removido ou covardemente enterrado sob intermináveis discussões tecnojurídicas.

Por um lado, o CC simplesmente removeu qualquer teor político de seu discurso numa oportuna tentativa oportunista de agradar a to-

31. <http://robmyers.org/weblog/2008/02/noncommercial-sharealike-is-not-copyleft.html>

das as possíveis subeconomias que possam nascer da simplificação das regras de direitos autorais. Por outro lado, a ética por trás do movimento de cultura livre está perdida numa linguagem extremamente especializada e abstrata. Diante disso, a maioria dos artistas preferem desentender a não entender o que está em jogo e chegar com a teorias extrapoladas exageradas e especulativas, que muitas vezes amplificam a contribuição das criações que contradizem a sua intenção.

Conclusão

Como recorda Walter Benjamin, o aumento da popularidade da fotografia a partir da adoção pelo dadaísmo do "conteúdo revolucionário" nas foto-montagens políticas de John Heartfield finalmente se transformou em uma experiência estética mais sutil, que levou ao sucesso ao "transformar mesmo a pobreza mais abjeta – ao apreendê-la de maneira perfeitamente elegante – em um objeto de prazer."

Uma dissolução similar entre contexto e intenção artística pode ser testemunhado observada hoje na borda fronteira do laço ciclo de mal-entendidos. Liberdade, abertura, colaboração e, participação, tornaram-se palavras facilmente intercambiáveis e "na moda". Tudo é livre ou aberto, ou ambos. Não apenas *softwares*, mas também *hardware*, serviços, relacionamentos, empresas, fluxos de trabalho, indústrias. Se for aberto deve ser bom, e certamente é para empresas e advogados.

Parafraseando Benjamin, numa situações como essa artistas são, então, mais prováveis a acabar abastecendo, mais uma vez, o aparato produtivo, sem alterá-lo. Este problema é claramente visível com a infantilização dos autores, o que acontece, por exemplo, com o apelo do CC às ações a materiais humanos legíveis, que mantém os criadores de conteúdo longe das 'coisas de adulto', que são os textos escritos por advogados, e das "coisas técnicas'", que são os metadados legíveis por máquinas.

No entanto, ainda há uma escolha. Esta escolha é dada hoje, não apenas para artistas, mas também para os escritores, *video makers*, designers, músicos, tanto para aceitar esta posição passiva negligentemente e concordar com uma abordagem descontextualizada e asséptica para a liberdade artística, seja na sua forma antiga ou nova, ou ao invés, usar o debate sobre cultura livre como uma oportunidade particular de mexer em quantos vespeiros que estiverem escondendo atrás da capa brilhante, *happy-go-lucky* despreocupada para tudo, encobrindo um tecnicista. Encontrar uma alternativa ao *copyright* é uma necessidade, mas isso tem que ser feito com um propósito significativo e não como um meio de legitimar a transformação das práticas em rede dentro das indústrias criativas.

Não compreender isso pode reduzir a função da arte a algo como material descartável, material de entretenimento situado em infinitas bibliotecas de conteúdo aberto, e cuja existência única irá, no final, deixar de impedir o progresso de qualquer cultura que valha a pena lembrar.

Bibliografia

Walter Benjamin, "The Author as Producer", in *Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press, 2008, p. 86-87.

Gérard Genette, Introduction to the Paratext. In: *New Literary History* vol. 22, Nº 2 "Probings: Art, Criticism, Genre" (Sp91), p. 261-272 trans. Marie (trad. para o inglês).

Jean-Claude Carrière, Umberto Eco, Jean-Philippe de Tonnac, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. Paris: B. Grasset, 2009, p. 266.

David Bollier, *Viral Spiral: How the Commoners Built a Digital Republic of Their Own*. Nova York: New Press, 2009.

Florian Cramer, "The Creative Common Misunderstanding," in *FLOSS+Art*, Aymeric Mansoux e Marloes de Valk (org.). Londres: Openmute, 2008, p. 128.

James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*. Hoboken: Blackwell Publishing, 2008, p. 6.

SEMENTES E COMUNIDADES COPYLEFT

Tadzia Maya

A maioria das pessoas não aprende as habilidades de um carpinteiro profissional, mas muitas pessoas fazem alguns trabalhos simples e quase todo o mundo algumas vezes martela um prego na madeira. Imagine uma proposta para proibir e impedir todo o mundo, menos os carpinteiros autorizados, de fazer qualquer trabalho em madeira. Você acreditaria no argumento de que "esta liberdade é inútil para os que não são carpinteiros"?

RICHARD STALLMAN[1]

Nesta metáfora, Richard Stallman, fundador do Projeto GNU, oferece uma poderosa provocação sobre a possibilidade cada vez mais presente da ingerência de empresas e do Estado nas liberdades que desfrutamos no nosso cotidiano. Sabemos que o raciocínio de Stallman, como ativista do software livre, chama a atenção para o fato de que a multiplicação de restrições e de leis autorais na informática estão levando as pessoas a "pregar menos pregos" em seus computadores. De fato, a multiplicação de sistemas de propriedade, controle e vigilância na forma de leis e padrões de consumo está cada vez mais incisiva. E em relação às questões ambientais não está sendo diferente.

Seguindo a metáfora de Stallman, por mais que muitas pessoas não sejam agricultoras e nem sequer venham a sê-lo, certamente deveria ser garantida a liberdade para qualquer ser humano plantar e colher sementes em algum momento da sua vida. Considerando que o ato de se alimentar é prática indissociável da própria sobrevivência humana, a alimentação e a agricultura estão presentes de forma central em toda a sociedade, mesmo que alguns não se imaginem "pregando sequer um único prego" até morrer. No entanto, os sistemas alimentares e sua contribuição para a biodiversidade natural e cultural do mundo vêm sofrendo ameaças legais e estruturais que incidem, sobretudo, na livre multiplicação e apropriação de um bem comum milenar da humanidade: as sementes livres.

»Há mais de meio século, quando patentes biológicas começaram a garantir e ampliar monopólios e lucros no sistema interestatal capitalista, as liberdades envolvidas no uso e conservação das sementes tradicionais, crioullas, antigas – ou tantas outras denominações culturais que acompanham sua diversidade intrínseca – se constituem como uma das maiores frentes de luta *copyfight*.**«**

1. Numa atitude *copyfight* contra o normatismo exagerado da Academia e ao mesmo tempo copiando o mestre Milton Santos nas primeiras linhas de seu livro *Por uma outra globalização* preferi não referenciar exaustivamente o texto com notas a cada uma das citações ou conceitos apresentados. Agradeço a todo material disponibilizado ao longo dos tempos por todos e todas que amam compartilhar ou como diz o filósofo e educador Rubens Alves "a todos que gostam de ensinar". As principais referências utilizadas seguem ao fim do texto. Qualquer outra dúvida ou comentário enviem para <cravoecanela@riseup.net>

As sementes que eram plantadas por quilombolas, indígenas, campesinos e diversas populações tradicionais ao redor do mundo, sendo depois intercambiadas, o que aumenta sua variabilidade genética, estão sendo privatizadas, envenenadas ou levadas ao suicídio.

O processo de erosão genética em curso vem se conjugando com políticas de expulsão da terra ou dificultação do uso múltiplo da floresta pelas populações do campo. Mercados e governos já descobriram há tempos que a diversidade biológica e a diversidade cultural se alimentam mutuamente. Acabando com uma criam-se problemas práticos para a outra sobreviver.

Pela sua inter-relação com outros setores da sociedade na qual a privatização vem sendo empreendida, esta luta não é somente dos agricultores e do movimento agroecológico, reclamando, pois, uma rede de sustentação e solução tão grande e diversa como as milhares de bocas que se alimentaram - ou querem se alimentar - das sementes livres. Apreender a ligação entre as diferentes esferas e redes da vida e participar da sua preservação fariam parte assim de uma generosidade intelectual expandida, que iria além da profissão que se exerce ou de reconhecimentos e utilidades objetivas.

Desse modo, vêm se mostrando necessário reinventar e recuperar modos de vida e ações culturais para assim, paralelamente, conservar estas sementes que nos alimentam historicamente. A resiliência, capacidade de resistir, se adaptar e se recuperar, tem cada vez mais a ver com resistências produtivas, sobretudo frente às tentativas de controlar nossa vida nas suas atividades mais simples e ao mesmo tempo tão complexas como é o ato de comer. Pensar em sistemas *copyleft*[2] para as sementes é um exercício importante, onde a metodologia do diálogo de saberes mostra-se fundamental. Desde já se mostra essencial o trabalho de tradução de agendas dos movimentos para que sejam compreendidos em outros coletivos, ou seja, traduzir os saberes e fazeres dos *hackers* para os agricultores, dos agricultores para os carpinteiros, biólogos, cozinheiros e assim por diante em uma ciranda de conhecimentos que resulte numa *convergência de movimentos*, nos termos que nos inspiram os defensores dos *commons*. Parece que esta convergência tem amplitude e diversidade suficiente para conseguir se contrapor à convergência tecnológica, a última grande jogada do capitalismo[3], que combina Nanotecnologia, Biotecnologia, Tecnologias da Informação e da Comunicação e das Ciências Cognitivas (Neurociência) para criar novos produtos. Se o controle sobre as sementes já era considerado devastador por ser uma unidade fundamental de vida, a dominação sobre átomos e moléculas nos termos da convergência tecnológica atual é mais preocupante.

Para compreender melhor como esta convergência de movimentos pode se dar e contribuir para sistemas *copyleft* que incluam os seres vivos, é interessante investigar um pouco como as multinacionais, faci-

2. De fato, o conceito de GPL, General Public License, que foi inaugurada pelo movimento software livre, vem sendo proposta também para seres vivos. Um exemplo é o trabalho de Jack Kloppenburg e o conceito de GPLPG: General Public License for Plant Germplasm

3.Praticamente todas as 500 maiores empresas do mundo listadas na revista Fortune em 2009 têm negócios em Nanotecnologia (Fonte: Convergência Tecnológica num mundo desigual: Meio Ambiente, Saúde e Sociedade página 40)

litadas por Estados neoliberais, têm agido para empreender o chamado biopoder, tomando controle sobre o homem enquanto organismo vivo, concentrando-nos para isso sobre o exemplo das sementes.

Tecnologias, patentes e leis

O incômodo ou "empecilho biológico", como observa a ativista indiana Vandana Shiva, trazido pelas sementes ao capitalismo é que elas são simultaneamente meio e produto: dadas as condições apropriadas, as sementes se reproduzem e multiplicam. Sendo assim, as sementes são em si mesmas mais uma prova da comédia dos *commons*[4] pois ao invés de se desgastarem com seu uso, ao cumprir seu ciclo biológico, elas geram mais sementes, novamente, é claro, dadas as condições apropriadas.

Desse modo, o caso das sementes mostra-se vem a calhar para se falar das ligações entre propriedade imaterial e material contemporaneamente, pois quando se planta uma semente, está se esgotando o recurso por ele ser rival ou finito, mas ao mesmo tempo, está se multiplicando e expandindo este recurso com seu uso, o que o constitui paradoxalmente como um bem não rival. Ao invés de pensar em maçãs[5], que tal pensarmos nas sementes das maçãs?

Como não é difícil de suspeitar, o interesse das multinacionais não é imitar este processo natural, mas sim interromper o ciclo biológico contido na semente. E foi justamente isso que diversas legislações *em defesa da "propriedade intelectual"* começaram a fazer. Em 1961, foi estabelecida a Convenção Internacional de Proteção de Novas Variedades, na qual, pela primeira vez, particulares puderam receber pagamento de direitos de patentes sobre variedades recentemente desenvolvidas. Este controle autoral sobre material vegetativo, ou seja, recursos genéticos permitiu o controle de mercados ao reduzir a concorrência. A partir daí muitos outros instrumentos legais foram sendo incorporados pelos estados ou por organismos internacionais como a FAO, sob pressão das grandes empresas, para autorizar mecanismos de instituição de monopólios privados sobre a biodiversidade. A Organização Mundial do Comércio (OMC) tem como um dos acordos pilares o TRIPS, sigla em inglês que significa Acordo sobre Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio. Para participar da OMC era obrigatório, portanto, para os 151 países membros, aderir e regulamentar a TRIPS reconhecendo sistemas de propriedade intelectual sobre plantas, o que forçou muitos países, inclusive o Brasil, a assinar um acordo internacional denominado União para a Proteção das Variedades Vegetais (UPOV), vinculada à Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI).

Apesar de algumas brechas nestas regulamentações, como o reconhecimento dos direitos dos agricultores produzirem e guardarem se-

4.Em 1965 o economista Hardin escreveu sobre a tragédia dos comuns (tragedy of the commons) defendendo que bens comuns como um pasto por exemplo gerido coletivamente tenderia ao esgotamento e por isso ações como a privatização e a regulamentação governamental seriam fundamentais. No entanto, os defensores do commons, ironizam o fato de que há bens comuns que não se esgotam com seu uso, pelo contrário, se valorizam e multiplicam; por isso, uma comédia.

5."Se você tiver uma maçã e eu tiver uma maçã, e trocarmos as maçãs, então cada um continuará com uma maçã. Mas se você tiver uma ideia e eu tiver uma ideia, e trocarmos essas ideias, então cada um de nós terá duas ideias". Este exemplo clássico sobre a diferença entre bens tangíveis e intangíveis é atribuído ao dramaturgo George Bernard Shaw.

mentes, as exigências legais para a obtenção – e manutenção jurídica – das patentes só poderia ser cumprida por grandes empresas. Não por acaso, 85% das patentes do mundo pertencem ao EUA, Europa e Japão. Estes acordos abriram o caminho para a manipulação genética cuja finalidade era o ganho com patentes e as sementes figuravam como as meninas dos olhos das multinacionais, afinal, é conhecida a grande dependência de germoplasma que o Norte possuía para com o Sul. Como assinalou Peter Roy Mooney em *O escândalo das sementes*, os países do norte dependem enormemente da variedade dos chamados Centros de Vavilov, grandes bolsões de diversidade ecológica, centros de origem de grande parte da diversidade genética alimentar do mundo que estão localizados, em sua maioria, nos países até então considerados subdesenvolvidos. Usando dados da FAO de 1996[6], Silvia Ribeiro (RIBEIRO, 2003) demonstra que no caso dos países industrializados a dependência de germoplasma estrangeiro (cultivos originados em outras regiões) em muitos casos é maior do que 95%.

Todas as dispendiosas exigências legais, por sua vez, encorajam a uniformidade – uma das condições para se obter patentes – o que elimina pouco a pouco variedades. Às espécies híbridas, variedades cruzadas que geravam sementes inúteis ou estéreis e já contribuíam para a diminuição de variedades além de obrigar os agricultores a retornar aos mercados em todas as épocas de plantio, seguiram-se as patentes biológicas como o gene *terminator* e as tecnologias *traitor*, filhas da transgenia. O gene *terminator* é um gene suicida introduzido na planta que a leva ao suicídio e não a permite gerar descendentes. Já as tecnologias *traitor* exigem fertilizantes e agrotóxicos específicos para que a planta germine e cresça. O pacote de sementes, fertilizantes e venenos consolidava-se e aumentava o poder das empresas de sementes no que os movimentos sociais chamam de Segunda Revolução Verde que se baseia justamente na patente sobre transgênicos e no grupo de tecnologias de restrição de uso (GURT).

Qualquer semelhança destas políticas com outras áreas do conhecimento não é mera coincidência. Partindo do pressuposto de que a semente é essencialmente composta de código genético, fica fácil estabelecer diversos paralelos entre os *softwares* proprietários e as sementes proprietárias, e por outro lado entre o movimento do *software* livre e as sementes livres. A primeira relação é perceber como as sementes híbridas que geram necessidade de compra constante por serem estéreis agem como as versões dos programas proprietários que se anulam obrigando os usuários a sempre comprar a última versão, trazendo grande instabilidade para quem depende de ambos os insumos. Outra ligação que fica clara é a insegurança de tais sistemas, pois se por um lado as monoculturas de híbridos e transgênicos geram uniformidade genética o que predispõe o sistema a danos, os softwares proprietários são um prato cheio para vírus. E é justamente

6. "Informe sobre el estado de los recursos fitogenéticos em el mundo", documento base preparado para a Conferência Técnica Internacional sobre recursos genéticos, Lepzig, Alemanha, junho de 1996.

esta insegurança que leva agricultores e usuários a investirem em fertilizantes e agrotóxicos e em pacotes antivírus respectivamente, aumentando os lucros das empresas fornecedoras, muitas vezes a mesma empresa, como é o caso da Monsanto, responsável pela venda de 90% dos transgênicos que também é famosa pelo Roundup, herbicida à base de glisofato, que já é proibido em diversos países do mundo. Esses ciclos de insegurança e instabilidade contam ainda com o fator incompatibilidade, pois tanto as sementes transgênicas dependem de insumos específicos, à base de petróleo, diga-se de passagem, quanto os programas de computador proprietários são feitos para rodar somente em determinados sistemas operacionais ou só abrir extensões de arquivos da sua empresa.

Todos estes mecanismos visam à dominação da cadeia produtiva em ambos os casos. De um lado as GURT, já mencionadas, e do outro a Gestão dos Direitos Digitais ou DRM (Digital Rights Management) criam sementes estéreis ou restrições à cópia, ora dificultando, ora abolindo a possibilidade de compartilhamento da informação, seja ela um código-semente, uma música ou um texto. As tecnologias *terminator* e seu equivalente, as *terminators* digitais, são como vírus ou anomalias que não permitem aos sistemas crescerem e se multiplicarem e, em última instância, serem saudáveis e diversos. Também não é à toa que empresas que já trabalhavam com o ramo estejam ampliando seus negócios para trabalhar com ambos os mercados, como é o caso da Fundação Bill e Melinda Gattes, que agora estão investindo em pesquisa e disseminação de transgênicos na África com a reformulação do antigo pretexto de acabar com a fome no mundo.[7]

Central na retórica da apropriação privada de bens comuns, o discurso de que “as pessoas precisam pagar para valorizar” é perigoso, pois leva a crer que relacionamentos amorosos saudáveis, noites agradáveis com amigos ou conversas com os vizinhos não foram por si só valorizados ao longo das gerações. Ainda que seja verdade que o dinheiro e o consumo estejam cada vez mais impregnando estas relações, não é nem um pouco verdade que ele tenha sido fundamental para a existência de tais redes de afetos e trocas, tampouco para seu florescimento. Não precisamos pagar pelas sementes para valorizá-las. Nem tampouco precisamos de agentes externos, privados ou governamentais, para regular estes bens por nós. Sendo um bem comum, sua preservação e gestão precisa se dar nas comunidades locais, apesar de poder se espelhar e fortalecer em redes planetárias.

Assim, o medo da fome ou de catástrofes naturais não pode alimentar os sistemas proprietários pois sua economia verde se vale justamente da privatização dos recursos, que aumenta os custos das nossas vidas por taxar bens essenciais a nossa reprodução cotidiana, forçando as pessoas a trabalharem mais e mais. Na verdade, a pobreza e a fome continuam acontecendo de forma alarmante pela perda de sistemas

7. <http://www.scidev.net/en/news/gates-foundation-joins-global-crop-research-network-1.html>

autônomos de produção e gestão dos bens comuns. Por isso é importante pensar nas comunidades e nas diferentes estratégias de gestão de bens comuns para se pensar em sementes livres, pois são os povos e as comunidades seus guardiões e mantenedores.

Comunidades das cópias livres

A própria identificação, nomeação e defesa de todos os bens e recursos naturais, sociais ou ambientais que permitem uma vida saudável e plena, ou seja, o reconhecimento dos *commons* vêm por si mesmo criando e recriando comunidades. A relação social que as pessoas começam ou continuam a estabelecer ou até mesmo redescobrem com determinados bens e serviços - desde o ar puro até cachoeiras, praças, informações históricas, memórias coletivas, programas de computador - é em si mesma um bem cultural que promove e possibilita a continuidade destes bens e de todo patrimônio material e imaterial a eles relacionados.

Por subentender uma relação social, a liberdade de uma pessoa precisa garantir ou até mesmo ampliar a dos demais. Ao contrário do que alegam as multinacionais de sementes, a convivência dos dois sistemas não é possível sem detrimento do outro. Não se pode ter a liberdade de cultivar transgênico porque esta liberdade pode contaminar – como, aliás, está contaminando – outra plantação, excluindo a liberdade de diferentes pessoas comer seu milho tradicional.

Assim como a transição agroecológica tem sido valorizada junto aos agricultores para diminuir sua dependência dos insumos externos, a transição epistemológica vem sendo apontada como imprescindível para a construção de novos paradigmas e realidades. Realizar uma nova mirada que contemple lutas plurais, uso de diferentes táticas, reconhecimento e incorporação de saberes não acadêmicos e não formais nas políticas públicas é de fato um caminho que já começou, mas precisa de constante ânimo. Ao se sentarem na mesma mesa, ambientalistas, ciberativistas, agricultores e tantos outros atores-perceptores do mundo, podem ser tecidos verdadeiros patchworks, mais adaptados aos diferentes desafios que se colocam. A partir desta convergência será mais fácil identificar problemas e soluções comuns para diversos ramos do conhecimento e para diversas atividades sociais. Com as sementes não será diferente. A necessidade de se estimular práticas e sistemas *copyleft* para as sementes tão ameaçadas de privatização traz a necessidade de conviver com o outro, com a diversidade. O manejo deve ser responsável – nunca devendo ser excluída a possibilidade do manejo coletivo – ou ainda a taxação dos bens para preservá-los. Para verdadeiramente preservar a biodiversidade é preciso preservar os diferentes pensamentos que

8. Na aplicação do dilema do prisioneiro às situações de decisão social, a ausência de comunicação entre os indivíduos é criticada por ser na maioria das vezes simplista e irreal. Os atores envolvidos em situações de jogos, ou para os casos observados de governança de um bem comum, usam a comunicação para estipular regras, rever erros, informar sanções e assim por diante, ou seja, a comunicação é usada para aprender. Para alguns testes aos modelos de “tragédia”e “dilema” procurar os estudos de Ostrom, Gardner e Walker (1994).

a geram. Além disso, a comunicação é parte essencial deste processo, pois tem o poder de fazer o jogo virar[8] e por isso esta comunicação precisa estar baseada em sistemas operacionais e códigos livres, apropriados pelas comunidades.

Se nossos sistemas ainda não incluem legalmente nossas premissas, se estamos assistindo à criminalização do uso e comércio das sementes crioullas, a desobediência civil torna-se assim necessária para fortalecer a democracia e defender estes bens comuns frente à leis de propriedade intelectual ilegítimas. »O acesso a estes *commons* e o poder de decidir sobre seu manejo é que vão por si mesmos garantir sua conservação e cópia.« Se não há acesso e poder de decisão sobre estes bens, é preciso repensar como fortalecer e dar qualidade aos vínculos entre as pessoas que se relacionam com eles.

Paralelamente, alguns bons exemplos práticos estão ganhando projeção, como as casas de sementes comunitárias, as regiões que se declararam zonas livres de transgênicos na Costa Rica, as redes de guardiões de sementes no Equador e na Colômbia e em tantas partes do mundo, associações como a Kokopelli, organização francesa que mantém uma coleção livre de mais de 2500 sementes antigas e, por fim, os encontros de conhecimentos livres nos quais o modo de fazer (o *how to*) é incentivado e compartilhado.

A cultura digital que hoje nos permeia nos mostra um mundo onde o discurso da escassez não se confirma. A quantidade de informação de qualidade que potencialmente pode ser gerada e replicada pela cultura digital, uma vez respeitados os princípios de autonomia e democracia direta, faz parte do mesmo paradigma de abundância e diversidade que os sistemas alimentares tradicionais apresentam em diferentes partes do mundo. Assim, como não poderia deixar de ser, precisamos continuar a incomodar por não termos medo do discurso da escassez. Incomodar com as nossas sementes que se multiplicam e nossos *softwares* livres que se copiam, para quem de comida e conhecimentos tem fome.

» p. 137 - Entrevista com Yan Moulier Boutang «

Referências

HELFRICH, Silke (org.). *Genes, bytes y emisiones: Bienes comunes y ciudadanía*. México: Fundación Heinrich Böll, 2008.

MOONEY, Pat R. *O escândalo das sementes*. São Paulo: Nobel, 1987.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

OSTROM, Elinor. Governing *the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Active*. New York: Cambridge University Press, 1990.

SHIVA, Vandana. *Biopirataria: a pilhagem da natureza e do conheci-*

mento. Petrópolis: Vozes, 2001.
________. *Ethique et agro-industrie. Main basse sur la vie*. Paris: L'Harmattan, 1996.
________. *Monocultures of the Mind: perspectives on biodiversity and biotechnology*. London: Zed Books, 1993.
VIA CAMPESINA Declaración Soberania Alimentaria: <www.viacampesina.org>.

O INVENTOR E O BANCO DE IDEIAS

Tomás Vega

A invenção do autor

No dia 2 de Setembro de 2001, o Escritório de Patentes da Austrália publicou uma patente de "inovação" sob o título de "Mecanismo circular facilitador de transporte".[1] Com desenhos simplórios, toscos até, e várias descrições como "um aro circular fixado pelo seu centro" revestido por uma "camada de borracha protegendo a superfície do aro" o projeto "original" foi aceito e registrado normalmente. Sendo a patente registrada e publicada, o sujeito inventor passaria, teoricamente, a ser o autor, (e, portanto, detentor dos direitos legais de sua reprodução), do objeto que provavelmente foi o invento mais revolucionário da história humana: a roda.

Trata-se de um advogado de patentes de Melbourne que queria provar o quanto era falho o então novo sistema nacional de patentes instaurado na Austrália que dispensava qualquer tipo de perícia para comprovar e certificar a invenção. O sistema foi uma iniciativa do governo australiano para criar uma via facilitadora de registros, alternativa à custosa patente padrão. Os inventos ou inovações de qualquer tipo poderiam ser submetidas on-line, e ganhar um selo de certificação isento de qualquer vistoria do escritório de patentes.

Mesmo com o mero intento de chamar a atenção para uma anomalia das novas regras de registro da Austrália e sua incompatibilidade internacional, o surpreendente fato de um homem registrar o invento da roda abre espaço para polêmicos desdobramentos e chacoalha forte muitos debates próprios da idade contemporânea, quando os sistemas de informação computacional modificam a circulação global do conhecimento. Muito irônico também teria sido se nesse mesmo sistema de registro, desenvolvido exclusivamente para projetos inventivos, fosse patenteado uma obra de arte inventiva, o que levantaria muitas outras questões re-

1. "'Circular transportation facilitation device" foi o titulo original que John Keogh ousou para registrar sua inovação em 2001 no novo Sistema de Patentes Australiano implementado em Maio do mesmo ano. Uma cópia da patente pode ser vista no endereço: <http://www.hl7.org.au/Docs/Australian%20Patent%202001100012.pdf>

ferentes não só ao registro legal das ideias, como ligadas à transformação conceitual da arte e do design. O próprio registro da roda, colocando-se como descobridor, poderia, dentro da flexibilidade da arte, ser considerado em si uma manifestação artística. Esbarrando em temas como o design social, a inovação tecnológica, a produção em série, o registro de ideias ou o próprio conceito relativo de originalidade, a discussão desembocará na Autoria e no Direito Autoral.

»Talvez a vanguarda do sistema australiano seja de registrar não apenas criações concretizadas, mas de também pretender armazenar projetos em um banco de ideias.**«** Um banco de dados mundial de invenções e projetos utilitários ideologicamente "abertos" para o desenvolvimento da espécie numa relação planetária efetivamente sustentável é perfeitamente viável com as tecnologias existentes. A questão fica áspera pensando no contraste de tal ideologia frente ao sistema industrial em que detentores dos meios de produção promovem invenções para seriar e multiplicar em forma de produtos tendo em foco essencialmente o lucro e sucesso de determinada corporação. Se, por um lado, a capacidade de sistemas automatizados podem copiar com extrema perfeição determinado objeto, a importância de lucro do fabricante determina totalmente a escolha deste produto criando um impasse evidente com a utópica (e relativa) noção de produtos benéficos para a evolução humana.

Tocando temas tão vastos quanto delicados, uma análise apurada se enfrentaria com questões da autoria moderna: um inevitável tópico será de polemizar uma visão crítica de como e sob quais condições e necessidades pode-se manter valorizado o autor de uma criação já incessantemente reproduzida e incorporada ao nosso sistema de objetos. Outra relação interessante ao debate é a autoria vista dos paradigmas da arte e do design. Sabe-se que as leis de direito autoral protegem criações artísticas sobre um critério, um tanto quando nebuloso, de originalidade estética de uma obra. Enquanto as invenções são protegidas pelo seu caráter inovador comprovado pelo objeto concreto em si. Ou seja, nada de conceitos ou ideias sem que estejam de fato construídas, nem a patente, nem o direito autoral protege a Ideia em si, que em suma é o fator primordial daquilo que se fará. Logo, parece que as ideias, por assim dizer, puras, sem terem transpassado ao mundo do real, estão livres de um autor determinado e podem viajar de consciência em consciência e inclusive serem aperfeiçoadas. Por outro lado, a criação coletiva, que consistia em uma característica do projeto de design torna-se uma constante nas produções artísticas. O autor, não sendo mais o exclusivo "dono" da ideia, também embaralha legalmente o Direito Autoral incapaz de classificar algo fora do conceito limitador de criador absoluto.

O designer criador de uma nova forma de poltrona é definitivamente o autor daquele trabalho de estudar e sintetizar tal forma pre-

servando a sua funcionalidade. Então estaria ele enquadrado muito mais próximo dos critérios de proteção autoral de uma obra de arte do que de uma inovação tecnológica ou inventiva. Um designer que projeta um novo mecanismo de transporte movido à propulsão humana é o inventor e autor de uma ideia que se foi concretizada em forma de protótipo pode ser patenteada. Porém, o que impede estas ideias, após serem convertidas em objetos, de serem copiadas, ou até mesmo modificadas-aperfeiçoadas? Nada impede. Não se trata de querer legitimar o tipo falso criador, aquele que se apropria das ideias em benefício próprio, o típico medíocre oportunista. O medíocre existe sim, mas a discussão passa por sublimar os inventores como um potencial de força coletiva a um ponto elevado da criação individual e autopromocional, e a um ponto muito acima do menos importante copiador não criativo. O designer ou o artista cria para quem? Quando a criação é para si, para a autopromoção e quando é para a sociedade? Para o sujeito autenticamente inventor tais questões se manifestam na prática, isto é, se seu invento não auxilia os outros, perde seu sentido de ser. Para defender minimamente o trabalho da criação frente a um universo de cópias e de apropriação tão desenvolvidos no mundo criativamente atrofiado da atualidade, estão as leis de direito autoral. O que o direito do autor resguarda é que terceiros não se aproveitem indevidamente das ideias para benefício próprio, econômico ou não. Em outros termos, impede de vender a ideia do outro. Neste caso, o autor é o "dono" da ideia, mas difícil é a compreensão de que ele é "dono" da forma. O autor, neste caso, se coloca na posição de inventor, algo como pai-criador, mas depois da criação extensivamente divulgada, torna-se complexo o entendimento do fenômeno da autoria como dispositivo de controle da multiplicação da forma inventada. Surge a questão: pode uma forma ter um dono? Impossível imaginarmos, por exemplo, um mundo das formas, por mais abstração que se tenha, por menos cartesiano que seja o sujeito, sem o ângulo reto, imperador absoluto da cognição humana na organização das formas. O ângulo reto não é uma invenção, é uma convenção, uma sistematização do que se observou sobre os ângulos, o que permitiu estruturar em matrizes qualquer composição. A teoria neoplástica, que previa a síntese absoluta e definitiva, reivindicava o uso das horizontais e verticais em combinações rítmicas com as cores básicas, representou não somente o grid símbolo do De Stijl[2], mas a lógica formal básica da diagramação moderna. Piet Mondrian não poderia evitar, tampouco pretendia, que sua influência chegasse tão descaradamente a um modelito de Yves Saint Laurent, a um tênis de marca famosa ou a um tal gel de cabelos. Na verdade, estes bens de consumo comprovam uma certa parte de sucesso de sua tentativa absolutista neoplástica.

Então quem seria o dono do triângulo equilátero, do quadrado, do losango ou da circunferência? As formas não têm dono. Pertencem à na-

2. De Stijl, revista de criação coletiva fundada em 1917, liderada pelo holandês Theo Van Doesburg que visava a integração das artes plásticas do design e da arquitetura onde Piet Mondrian publicou Le Neoplasticisme

tureza geométrica, ciência que guia o homem em todas suas construções e composições (orgânicas e inorgânicas, exatas ou não), tanto na arte quanto no design, pensando no projeto em seu conceito amplo. Os softwares de modelagem tridimensional oferecem já programadas as formas básicas para dar início a uma composição de elementos, condicionando o usuário a criar seu modelo virtual a partir da combinação de padrões 3D de esferas, cubos, cones, cilindros e poliedros. Que o digam os responsáveis pelo design da tão cultuada Apple, empresa de eletrônicos que se reergueu graças à exploração de uma estrutura fetichista do design perfeitamente engrenado com o marketing: oferecem produtos que seduzem exatamente pela exibição das formas geométricas básicas, carregam muito mais partes perfeitamente executadas por robôs industriais, que verdadeira criatividade formal. É a reinvenção da roda.

Uma incrível obra de animação alemã chamada Das Rad[3] ilustra perfeitamente a importância da roda como o invento mais significativo da civilização. No curta-metragem, a tecnologia da roda é tida como um símbolo do quanto a capacidade construtiva do homem, de projetar e fazer design, é o apogeu e a ruína da espécie humana. Por isso soa estranho alguém se intitular autor da roda, como também soaria bizarro o inventor da cadeira, o inventor da lança, ou o inventor da alavanca.[4] Mesmo para objetos mais elaborados da inventividade humana, emergidos como consequência e aperfeiçoamento de projetos anteriores, se complicam no mundo da reprodução: poderia o inventor ou herdeiro exigir a parcela dos lucros ao reivindicar autoria de coisas que se tornaram tão elementares como a engrenagem, o rolamento, ou o mesmo o clipe para papel? São objetos que passaram por inúmeras transformações, sínteses e aperfeiçoamentos. Por outro lado, a existência de um prazo de expiração para o direito de autor, a lei de domínio público, sanam questões legais das criações de arte, mas não necessariamente libertam questões comerciais referentes à patente em benefício da sociedade. O registro industrial é completamente diferente de um registro artístico ou intelectual. Dentro dessa profusão de embates teóricos, complexa também se torna a compreensão contemporânea do conceito de originalidade, de um objeto realmente genuíno, que não seja uma releitura decorrente de muitas influências, que não seja uma reinvenção.

O que realmente precisa ser reinventado é a própria noção de autoria, aparentemente presa ao ego do homem individualista. Vasto campo aberto para a discussão.

Ready-mades, coletivos e colaborativos

A adoção de objetos próprios do cotidiano, do mundano, objetos funcionais eventualmente oriundos da indústria, convertidos em obra artística simplesmente pela concepção do artista-autor, trouxe gritan-

3. Das Rad, (A Roda), animação alemã de 2003, dirigida por Chris Stenner Arvid Uibel. (<www.dasrad.com>)

4. Vilém Flusser elabora em sua Filosofia do Design, a teoria de que o design somado a capacidade reprodutiva usa a “astúcia” para o “engano”, ludibriando os valores da sociedade. Tal como a alavanca é um design que pode ser usado para enganar a gravidade.

tes novidades que radicalizariam para sempre o debate das bases da arte, reverberando até hoje na crise conceitual das fronteiras entre arte e design. Quando Marcel Duchamp resolve ironizar o circuito das artes exibindo objetos no começo do século XX, como o "Mictório invertido" (1917), o "Secador de garrafas" (1914) e "A roda de bicicleta" (1913), ele simplesmente desintegra a noção tradicional de arte e imediatamente abre caminho para os "objetos prontos"[5] na produção dadaísta e surrealista, ideias de apropriações que vão se transformando e influenciam os movimentos sucessores minimalistas, arte cinética, arte pop, até se desdobrar na arte conceitual de forma mais aprofundada.

Claramente, entre tantos debates que surgem após o vanguardismo de Duchamp, o questionamento da áurea da arte e da própria noção de artista como virtuoso técnico, árduo fazedor de obras, é de imensa importância. Estava provocando as intocáveis estruturas das Bellas Artes desequilibrando o mais sagrado dos pilares: o autor. Ao questionar o sistema da arte, visionava repensar a arte como ideia mais do que apenas forma, Marcel Duchamp trouxe questões subjacentes em voga ainda quase um século mais tarde, tais como as relações entre arte e indústria, arte e design, arte e tecnologia e os temas da reprodutibilidade técnica, que tanto preocupava o tacanho mundo das artes da época.

Se o surgimento da fotografia foi emblemático como capacidade do homem tecnológico em reproduzir a natureza, o que para muitos foi o fim da pintura, outros viram nela a chance de libertar a arte de representar o que se vê, de livrar a arte daquilo que Duchamp chamava de arte "retiniana"[6]. De qualquer forma, a tecnologia da fotografia já avançava o debate crítico da reprodução técnica e foi um grande ponto de partida para a ponte entre arte e tecnologia, entre arte e indústria.

Não à toa, o ensaísta Walter Benjamin dedica todo um ensaio sobre a questão da reprodutibilidade técnica.[7] Benjamin via na natureza técnica humana o grande diferencial da espécie. A arte passa, então, a ser evidentemente relacionada e influenciada pela indústria, pela capacidade de produzir objetos em série.

Com exceção de obras gráficas, onde se expandiu uma vasta tecnologia de cópias, e de fato seriou e difundiu muitas obras; os objetos de arte tridimensionais ainda não passaram pela experiência da produção em larga escala. Apesar do esforço da Bauhaus em unir arte e vida tomando o design como ponto de encontro, o que é visto hoje são manifestações artísticas que fazem extenso uso de objetos industrializados ou incluem a participação de máquinas em alguma parte do processo; obras com temáticas e preocupações em comum com o design contemporâneo; e obras que adotam a linguagem do projeto que ironicamente sugerem uma utilidade e uma produção em série. Paralelamente ao jogo de influências que a arte e a indústria começam a ter, outra fundamental demanda da arte contemporânea que também tem Duchamp como catalisador é a participação do espectador como inte-

5. O Ready-Made é um termo cunhado por M. Duchamp em 1915 que, de forma resumida, consistia na escolha de um objeto pronto o mais neutro possível dentro de sua subjetividade, e inseri-lo no circuito da arte.

6. Duchamp contrapõe a arte e a pintura retiniana em oposição á arte que visa a idéia, o conceito.

7. BENJAMIN, W. (1936). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: Brasiliense, 1985.

grante da obra. Segundo o próprio Duchamp, é o espectador que completa e domina a obra de arte, esse ousado deslocar do protagonista da obra, propondo o compartilhar da autoria precede uma das essenciais características da arte tecnológica, a obra interativa.

Muito provavelmente, Lygia Clark se sentiria contrariada ao ver sua série de “bichos” presos em uma redoma de vidro ou impedidos de alguma forma de serem tocados, remodelados pelos visitantes de uma exposição. Paradoxalmente, talvez se sentisse realizada caso fosse produzido em larga escala, difundido em forma de brinquedos, lúdicos produtos. Foram obras concebidas para sofrer as alterações plásticas do visitante, para serem desdobradas, retorcidas, descobertas em um jogo com regras estabelecidas pela artista que converte-se num meta-autor. A proposta de coautoria é própria dos movimentos contemporâneos de arte que fazem uso das novas tecnologias, muitas vezes, além de preverem a interatividade, colocando o visitante como elemento chave na construção da obra, configuram-se em forma de grupos colaborativos, de artistas e técnicos. A emergência dos coletivos de arte dilui a ideia de Bruno Munari, de que a prática em equipe é apenas do design em contraponto a atividade individual elitista do artista.[8] Com o avanço das técnicas e o aumento da complexidade tecnológica os artistas contemporâneos interessados nas novas mídias são naturalmente levados a trabalharem colaborativamente, tanto com outros artistas, quanto com apoios técnicos especializados.

Emblemático do trabalho colaborativo e de criação de interface realmente provocante e intuitiva ao usuário é o instrumento multimedia chamado Reactable. Trata-se de uma mesa circular de projeção que interage com diferentes objetos que podem ser livremente manipulados e combinados pelo usuário para produzir diversos padrões de som sincronizados com imagens que auxiliam na relação intuitiva do usuário. O Reactable foi concebido por uma equipe de digital-luthiers, músicos e técnicos multimídia da Univesidade Pompeu Fabra de Barcelona. O notável deste objeto, concebido como instrumento e peça de arte é seu trânsito e fascínio pelos mais diversos ambientes por onde passa. Converteu-se em objeto de adoração pelos aficionados da alta tecnologia, atraente para músicos e DJs, a mesa de som extrapolou exposições de arte e permeou as feiras de novidades digitais e invadiu palcos de shows em diversos países.

O grupo de Rotterdam V2_Organisation também se destaca no objeto de arte que envolve complexo aparato tecnológico resultando em uma curiosa máquina interativa. O Spacial Sounds (100dB at 100k/mh) é uma espécie de robô constituído de uma grande caixa de som presa em um braço de aço giratório de aproximadamente três metros. Esta caixa, apontada para os visitantes, emite cusparadas de som grave, como um alto-falante defeituoso dando estouros sonoros, e rastreia a presença de visitante a sua volta. Se não há visitantes, a máquina gira

8. Bruno Munari divide a arte e o design em sua obra Arte e Design afirmando que o primeiro serve é resultado individual e serve apenas à

lentamente emitindo sons baixos, ao detectar, por meio da reverberação do som que ela mesmo emite, a presença do visitante faz a máquina se agitar freneticamente, e emitir sons cada vez mais graves e altos em direção ao visitante e o acompanha para onde este se deslocar. Quanto maior o número de visitantes, mais excitada fica a máquina.

Tal resultado sofisticado, de perfeita execução, de grande elaboração tecnológica e de design, não seria viável sem um trabalho colaborativo de uma equipe multidisciplinar.

Superflex: Super Flexível

Situado em numa região de fronteira entre arte e design, o coletivo de arte Superflex atua como uma empresa e transita entre os circuitos da arte e do ativismo ideológico do design social em comunidades economicamente desfavorecidas. Trata-se de um grupo definitivamente incatalogável, pela sua ampla diversidade de atuações nos mundos da arte e do design contemporâneo. O grupo dinamarquês optou por exercer suas atividades em forma de empresa, pois acreditam que é a melhor forma de se inserirem eficazmente nos projetos sociais e, por meio de mecanismos da própria sociedade capitalizada, incluírem comunidades abastadas em num sistema de produção mais democrático. Ao invés de contestar o sistema desigual de produção, o Superflex persegue sua utopia na busca de alternativas viáveis de projetos que comprovem a potencialidade do design na função de reverter concretamente o processo de subdesenvolvimento econômico de determinadas regiões do globo. Nos projetos de design, o grupo desenvolveu um sistema alternativo de energia em zonas rurais sem energia elétrica, batizado de Biogás. Em colaboração com engenheiros de distintas universidades, o projeto já passou por algumas evoluções em foi bem sucedido experimentalmente em comunidades do Camboja e da Tailândia. O Biogás consiste em utilizar os excrementos de gado como combustível de uma sintética usina de gás que distribuiria essa energia para famílias cozinharem e como fonte de luz. O Superflex, paralelamente remodelou a luminária PH5 para ser usada com o Biogás. A PH5 é uma célebre criação dinamarquesa de 1958, trata-se de uma luminária das mais cobiçadas pela classe-média dinamarquesa. Com as iniciais de seu criador, o designer Poul Henningsen, o objeto foi recentemente eleito como melhor design dinamarquês do século passado. Por aliar estética com eficácia funcional, e sobretudo por ser um sistema gratuito de moldagem e disposição dos refletores, perfeitamente concebido para uma distribuição harmônica de luz para uso doméstico, o Superflex se apropriou deste design para adaptá-lo ao sistema Biogás testado em comunidades africanas.

Contudo, o grupo tem permeado a arte participando de exposições de arte. O coletivo se insere também no circuito artístico em numa es-

pécie de anúncio para as questões que levantam, não como uma auto-promoção das atividades da companhia Superflex, mas como meio de chamar a atenção para um perspectiva crítica do design e das novas tecnologias apontando suas responsabilidades na inserção de sistemas sócio-econômicos desequilibrados. O Superflex expõe em galerias e mostras de arte obras que induzem o questionamento da participação do design e de todo um sistema insustentável e dominador de projeto, produção e consumo, afim dea fim de mobilizar para questões amplas do contraste das sociedades superdesenvolviídos frente aos excluídos do globo. No trabalho de campo, atuam politicamente com as comunidades, a digestão destes conceitos e destas utopias aparece sob forma de arte, voltado para o consumidor de arte. São obras também de forte teor político em que contestam o domínio dos meios de produção e colocam a democratização tecnológica como uma ferramenta poderosa no combate da centralização de um poder excludente. Trabalhos como o Supercopy, uma loja onde pode-sese pode copiar qualquer obra, qualquer texto, vem imediatamente provocar as proteções de direito autoral. O Superflex está interessado em democratizar as formas, as ideéias e compartilhar o potencial criítico, intelectual e prático dos designers, artistas e engenheiros comprometidos com a utopia de uma sociedade mais igualitária. Acreditam no poder modificador da arte tanto quanto na prática de sistemas alternativos de baixo custo que supram necessidades de famílias pobres. Longe de impor a tecnologia, com total aval da comunidade e da família ao testar o Biogás, o Superflex compartilha o método construtivo e para colocar em prática o sistema necessita do trabalho participativo dos membros da comunidade. O Superflex atua também educativamente abrindo caminho para debates críticos, ideológicos e ecológicos do poder do design, gráfico e de produto. Multi e transdisciplinar, o Superflex vai da atuação efetiva, projetando objetos, oeferecendo alternativas tecnológicas viáveis, transformando realidades de pequenas comunidades, à provocação conceitual de temas similares no campo da arte. Questionador, o grupo está comprometido com o avanço teórico/prático da questão promovendo a livre circulação de textos via web e promovendo atividades docentes nos mais diversos meios, acadêmicos ou não.

O que o Superflex tem erguido, nas suas práticas político-sociais e nas manifestações de arte, se assemelha muito aquilo que vem se tornando uma das bandeiras mais fortes e polêmicas dos meios digitais de comunicação: o Código Aberto[9].

9. Open Source é a ideologia dos softwares livres em que o usuário tem acesso á programação podendo ele mesmo alterar, remodelar e aperfeiçoar determinado programa e compartilhar sua alteração.

Demoiselles pelo mundo

Se para a informação digital, traduzida quase sempre em forma de códigos de texto, coloca-se em pauta a capacidade e a autonomia

do usuário em acessar as linhas de programação, no desenho e na estrutura do software, para o design de utilitário, na construção física do mundo, a liberação dos códigos ainda é uma discussão que engatinha. Com exceção do design social, à industria, ao mercado, e muito menos às elites que louvam o chamado “design de autor”, interessa um código aberto do design. Oferecer plantas, desenhos dos projetos, compartilhar abertamente os sucessos e fracassos das experiências vividas com determinado projeto, subverte de tal maneira o autor, que tornasse uma postura radicalmente política de descentralização do poder produtivo. A história das invenções é cheia de meandros mal contados, de contradições, mas sabe-se que muitas vezes aqueles que são lembrados por determinados inventos são exatamente os que assumiram uma postura autopromocional sabendo associar sua imagem ao produto inventado além de inserirem a criação em um sistema mercadológico. A contínua difusão da ideologia “faça você mesmo” dá ferramentas (no sentido figurado e literal), para a reconstrução do mundo de forma democrática, de modo coletivo. Uma determinada criação, mesmo que não tão revolucionária inventivamente, mas estética e ecologicamente brilhante, se extensivamente difundida em forma de projeto, ofertada gratuitamente e sujeita a aperfeiçoamentos, torna-se um enfrentamento direto e claro à ideia individualista do “design exclusivo”. O código aberto, em todas suas formas e instâncias contraria a exclusão, compartilha o fazer, democratizando também as problemáticas do design tal qual o desperdício e a reciclagem, elevando a discussão no plano social-econômico em busca de objetivos sociais comuns.

Alberto Santos Dumont, inventor alado, sabia se promover como autor, gostava da fama, porém, desacreditava e se opunha ferozmente à patente. Uma de suas mais belas criações, a aeronave número 19, o célebre Demoiselle, foi largamente reproduzido graças a iniciativa de Santos Dumont em distribuir gratuitamente as plantas do avião. Tais projetos foram então publicados em diversas revistas e jornais mecânicos em várias partes do mundo. Como seria a difusão de uma grande invenção com a comunicação digital tão incrivelmente global? A Sociedade do Sol é um bom exemplo de iniciativas de pesquisa com caráter social e ecológico. Trata-se de um projeto entre uma organização não governamental, a Universidade de São Paulo e apoiado por empresas de financiamento, que visa difundir gratuitamente projetos de aquecedor solar de baixo custo (ASBC). Por meio de ações em comunidades, formando agentes multiplicadores, ofertando cursos e oferecendo os manuais de construção através do site na internet, o projeto induz a própria sociedade à mobilização para captação de energia limpa. Os manuais e plantas com todos os detalhes de construção e materiais são acessíveis facilmente no site do projeto. Muito mais do que apenas uma contestação ao sistema desigual de produção, é o ativismo políti-

co do design criando alternativas práticas viáveis, urgentes economicamente, socialmente e ambientalmente.

Ainda há de ser criado um imenso banco de ideias de código aberto para design de utilitários, acumulando e distribuindo gratuitamente, de forma ordenada, uma vastidão de projetos e propostas inventivas de reconstrução prática de um mundo apto a, continuamente e coletivamente, superar os desafios em busca do equilíbrio social, humano e ambiental. A rede mundial de computadores torna-se uma aliada indissociável da ideia descentralizadora dos meios de produção e, sobretudo, do compartilhar de ideias de modo aberto e coletivo, sejam elas pragmáticas ou não, teóricas ou práticas, utópicas ou não. Os desafios que vêm junto destas propostas desestabilizadoras, serão exatamente no sentido de criar novos meios de valorização dos autores e protagonistas de determinado objeto de proposta aberto. Como fica valorizado o profissional inventor, o técnico e o designer se não está enquadrado nos moldes estabelecidos do mercado que resguarda tão bem uma grande descoberta sob o a chave do Segredo Industrial?

» p.217 - Sementes e comunidades copyleft «

»A capacidade do design em aproximar o cidadão do fazer, da compreensão e do pensamento do objeto utilitário, vai além de sensibilizá-lo para questões funcionais, estéticas e ecológicas,« desmistifica sobretudo o valor mágico que o aparato tecnológico articulado com o sistema industrial e mercadológico, próprio da complexidade pós-moderna, trouxe e impôs.

Segunda modernidade, modernidade tardia ou pós-modernidade, mesmo que ainda não tenha se estabelecido um consenso entre os pensadores da história para determinar o tempo presente da humanidade, há uma sensação coletiva de uma nova fase da civilização que começa a se reorganizar sob fenômenos da técnica tão recentes e tão velozes que dificultam a apreensão consciente. Fica bem atrapalhada, portanto, a análise precisa e imparcial das transformações profundas das consequências do avanço técnico e teórico já que as próprias percepções e sentidos humanos estão submetidos a essas mudanças. A transição temporal rumo ao que se determinará, em algum momento, de nova Era, urge de métodos e ferramentas que auxiliem a manipular e organizar a profusão de informações próprias do mundo contemporâneo, norteado pela teoria da Complexidade. Reconhecer a sociedade do tempo vivido como um organismo de extrema complexidade é admitir e entender que os meios tradicionais de interpretação se esgotam e são superados pela velocidade da própria mudança. É um grande passo para a busca consciente de códigos que possibilitem a compreensão do processo que levem à descoberta de ferramentas no campo filosofia da arte e do design que sejam transformadoras apontando para valores efetivamente coletivos.

Referências bibliográficas

COLES, Alex. Design and Art. Cambridge, MIT Press, 2007.

DROSTE, Magdalena. Bauhaus, Bauhaus Archiv. Berlin, Tachen, 1994.

FLUSSER, V. The Shape of Things. Reaktion Books, 1999.

FOSTER, H. Design and Crime (and other diatribes). London, Verso, 2002.

FRIEDMAN, Mildred. De Stijl 1917-1931 – Visiones de Utopia. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

HARVEY, David. A compreesão do tempo-espaço e a condição pós-moderna In Condição pós-moderna. São Paulo, Edições Loyola, 1995.

MANZINI, E. Products in a Period of Transition. In: BALCIOGLU, Tevfik. The role of product design in post-industrial society. Kent, Kent Institute of Art and Design, 1998.

MARGOLIN, Victor and BUCHANAN, Richard. The Idea of Design. A Design Issues Reades, Cambridge: The MIT Press, 1996;

MARGOLIN, V. Design at the Crossroads. In: The Politics of the Artificial. Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

MOLES, Abraham Antoine. O kitsch: a arte da felicidade. São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1972.

MUNARI, B. Diseño y comunicación visual. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.

Thiago Skárnio

CUIDADO! A GUILHOTINA DIGITAL VAI TE PEGAR! – CRÔNICA DA GLOBALIZAÇÃO DA RESPOSTA GRADUAL CONTRA O COMPARTILHAMENTO NÃO AUTORIZADO DE ARQUIVOS

Miguel Afonso Caetano

A guerra da indústria cultural contra os produtores de software P2P e os compartilhadores

Durante anos, a indústria cultural despendeu imensos recursos em longas batalhas jurídicas contra as redes de compartilhamento de arquivos, apoiando-se nos mecanismos legais ao seu dispor para assegurar o exercício do monopólio exclusivo concedido pelo direito autoral. Numa primeira fase, as corporações começaram por processar civil e criminalmente os fornecedores e programadores de tais serviços de compartilhamento (Grassmuck 2010; Boyle 2008; Gillespie 2007; Patry 2009). Porém, se no curto prazo essa estratégia se revelou um sucesso relativo – culminando com o encerramento do Napster original em 2001 e de um dos seus sucessores, o Grokster, em 2005 –, a longo prazo, tratou apenas de desencadear uma luta, ainda sem fim à vista, entre oligopólios influentes nos poderes legislativos nacionais e uma teia descentralizada e distribuída de sites e redes sem aparente comando de controle, capazes de se deslocarem de um canto para o outro do globo em questão de horas.

Como as tentativas de cortar os braços da "hidra" do P2P apenas tinham como resultado sua multiplicação, a indústria cultural – em particular a Recording Industry Association of America (RIAA, em português Associação da Indústria Discográfica Norte-americana) e a International Federation of the Phonographic Industry (IFPI, em português Federação Internacional da Indústria Fonográfica) –, enveredou por uma abordagem persecutória aos próprios usuários das redes de partilha de arquivos, com especial incidência nos Estados Unidos.

De 2003 a 2008, a RIAA instaurou cerca de 35 mil processos judiciais contra os compartilhadores (Patry 2009, pág. 10). Devido às despesas legais, a esmagadora maioria dos acusados optou por chegar a

um acordo extrajudicial. No final, apenas meia-dúzia de casos chegou à barra do tribunal e destes somente dois resultaram em condenações: Joel Tenenbaum e Jammie Thomas-Rasset foram condenados a pagar indenizações no valor de 675 mil e 1,92 milhões de dólares. Aos poucos, porém, as quatro maiores gravadoras do mundo (Universal Music, Warner Music, Sony e EMI) foram se dando conta que a continuação desta política resultaria apenas em danos irreparáveis em termos de imagem pública.

O combate à infração em massa do direito autoral através do sistema tradicional dos tribunais é baseado em um procedimento lento e bastante dispendioso. Em geral, as penas aplicadas pelos juízes ficavam muito aquém do desejado. Por fim, sobretudo no caso europeu, as leis de proteção de dados pessoais impediam a revelação da identidade dos suspeitos no âmbito de processos cíveis.

Com a incapacidade de chegar em um acordo com o Napster e com os múltiplos processos instaurados contra seus potenciais clientes, as gravadoras tinham iniciado um processo de autodestruição (Knopper 2009) que eram incapazes de travar. Somada a estes sucessivos fracassos, houve também a aposta derrotada em medidas de proteção tecnológica, como a tecnologia de Digital Rights Management (DRM ou em português Gestão Digital de Direitos), facilmente burlada por hackers. **»**Era necessário mudar algo para que o modelo de negócios da indústria permanecesse inalterado.**«**

HADOPI: A invenção da "guilhotina digital"

A suposta solução para os males que afetavam a indústria cultural veio da França e não tardou a ser replicada em outros países, ainda que com variados graus de sucesso. Em novembro de 2007, as produtoras de cinema e companhias discográficas de um lado e os principais provedores de Internet (Internet Service Providers – ISPs, em inglês) do outro celebraram um acordo em Paris. O documento ficou conhecido como "Acordo Olivennes", em referência ao relatório da comissão presidida por Denis Olivennes, antigo patrão da cadeia de lojas FNAC.

No âmbito desta iniciativa, os ISPs seriam obrigados a cooperar de uma forma mais proativa para impedir a cópia indiscriminada de obras cerceadas por direitos autorais. O mecanismo propunha o envio de notificações com intuitos educativos antes da aplicação de medidas duras, como a suspensão ou mesmo o corte da conta de acesso à Internet. O plano previa ainda a criação de uma "Alta Autoridade para a Difusão de Obras", designada por HADOPI, que seria encarregada de impôr a suspensão do acesso à Internet aos assinantes supostamente infratores (Sirinelli 2010; Strowell 2010).

A proposta de lei baseada no acordo foi aprovada pelo Conselho

de Ministros em junho de 2008. Contudo, o processo de legislação e implementação da medida atrasou-se além do esperado, em parte devido à feroz oposição de grupos de ativistas e associações de defesa dos direitos dos internautas, como a La Quadrature du Net. Só em maio de 2009 é que a primeira versão da lei da resposta gradual foi aprovada pelo Eliseu – o parlamento francês.

No entanto, tal versão foi vetada pelo Conselho Constitucional, em uma decisão emitida 10 em junho de 2009, apoiando-se para tal na Constituição e na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. O Conselho deliberou em primeiro lugar que a ordem de suspensão da conexão à Internet dos compartilhadores deveria partir de um tribunal e não de uma autoridade administrativa. Em segundo, considerou que a norma de imputar a infração ao assinante da conexão, em vez do verdadeiro usuário (a menos que aquele conseguisse demonstrar o contrário), não cumpria com o princípio jurídico básico da presunção de inocência.

Para contornar este obstáculo, a revisão da mesma lei, datada de 12 de junho de 2009, mais conhecida por lei HADOPI I, apenas implementa o mecanismo de notificações do sistema de resposta gradual, deixando de fora as sanções mais pesadas. Estas foram encaminhadas em uma nova proposta de lei, submetida ao Parlamento francês em julho de 2009 e aprovada a 22 de setembro, que ficou conhecida por HADOPI II. Em 22 de outubro, o Conselho Constitucional emitiu finalmente uma decisão onde valida praticamente toda a lei HADOPI II, exceto a parte que concede ao juiz criminal o direito de atribuir o valor do pagamento de indenizações ao titular de direitos.

Demonstrando a lentidão inerente a um processo tão burocrático como este, só em setembro de 2010 é que a entidade HADOPI envia os primeiros endereços IP aos ISPs (Rees 2010). No início de outubro, seguiram as primeiras notificações por email para os assinantes de Internet. Dos cinco provedores franceses contactados, nem todos decidiram cooperar: SFR e Free ficaram de fora, alegando a ausência de garantias relativas à proteção de dados dos seus clientes (Les Inrockuptibles 2010).

Seria de esperar que um mecanismo tão burocrático e complexo (Strowel 2010) servisse ao menos para o seu propósito, Além disso, estamos falando de um orçamento base em 2011 de 13,8 milhões de euros, empregando 60 funcionários (Manach 2011). Mas será que o dinheiro dos contribuintes franceses foi mesmo bem empregado?

Até Novembro de 2011, tinham sido enviados 736 mil emails de notificação, tendo 62 mil usuários recebido carta registada por terem reincidido no prazo de seis meses. Um crescimento notável face às 470 mil mensagens de notificação e 20 mil cartas registadas enviadas até ao início de Julho de 2011. Embora esses números possam à primeira vista impressionar, apenas 165 internautas receberam

um terceiro aviso. Quatro meses antes, esse número era somente de dez. Apesar da ligeira subida registada, estes dados demonstram que a probabilidade de um compartilhador francês ser pego nas malhas da HADOPI é extremamente reduzida. Vale notar também a existência de diversas soluções de acesso aos mesmos conteúdos, tais como sites privados de hospedagem, plataformas de streaming direto e Redes Virtuais Privadas (VPNs). Ignoradas pela Alta Autoridade, tais soluções podem oferecer ainda vantagens como o anonimato ou a encriptação dos dados.

Em termos de moralidade, estratégia sempre presente na retórica das indústrias culturais (Patry 2009), o programa da resposta gradual também parece estar longe de surtir efeito: apenas um em cada cinco internautas que contactam a entidade HADOPI após receberem uma notificação reconhecem ter baixado ilegalmente arquivos, de acordo com uma "fonte próxima dos detentores de direitos" (ElectronLibre 2011). Isto significa que os 80% restantes afirmam desconhecer o suposto crime cometido.

Aliás, a própria HADOPI parece ter consciência de que ameaçar os internautas com o corte da conexão significa ameaçar consumidores em potencial. À semelhança de outras pesquisas sobre compartilhamento de arquivos (Grassmuck 2010), um estudo encomendado pela própria entidade e realizado através de um painel online entre 25 de outubro e 4 novembro de 2010 revelou que os internautas que acessam conteúdos por via ilegal tendem também a gastar mais dinheiro em músicas, filmes, videogames, séries de TV e livros (Karaganis 2011; HADOPI 2011).

EUA: Um "acordo de cavalheiros"

Confrontados com o fracasso da guerra contra o compartilhamento no seu próprio país, a RIAA e MPAA viram na "Doutrina Sarkozy" uma oportunidade. Para as empresas destas associações, a resposta gradual parecia ser a última tábua de salvação que as impediria de ter que adaptar o seu modelo de negócio para flexibilizar o monopólio exclusivo sobre seus conteúdos.

Em dezembro de 2008, a RIAA anunciou o abandono progressivo da sua estratégia de processar usuários em massa. Em troca, passaria a estabelecer acordos com ISPs para implementar um mecanismo de resposta gradual. No entanto, a associação fez questão de afirmar que continuaria a processar quem efetuasse um número substancial de downloads e que não abandonaria os processos já em curso ou prestes a serem instaurados. Na verdade, tal como no acordo Olivennes precedente da HADOPI, não estávamos aqui perante uma mudança fundamental na posição da RIAA. De fato, o anúncio exprimia apenas um

desejo simples de encontrar uma estratégia mais efetiva de controlar simultaneamente consumidores e ISPs.

A parceria entre RIAA, MPAA e os maiores fornecedores de acesso à Internet, como AT&T, Verizon, Comcast, Cablevision e Time Warner Cable foi apenas confirmada em Julho de 2011. Em vez da resposta gradual em três etapas, o modelo estado-unidense contempla seis fases, que não necessariamente culminam na suspensão da conta, mas também na redução da velocidade de sua conexão à Internet. Outra concessão obtida pelos ISPs é não ter que entregar nomes e endereços dos clientes sem apresentação de ordem de um tribunal. Por fim, os usuários podem ainda recorrer de qualquer uma das "medidas de mitigação" e solicitar uma auditoria independente da acusação. Em última hipótese, os usuários podem também instaurar um processo contra o provedor em tribunal (Anderson 2011). Os custos deste programa de resolução de disputas são divididos entre titulares de direitos e os provedores signatários do acordo. Além disso, o programa prevê a criação do Centro de Informação sobre o Copyright, órgão destinado a educar o público sobre as infrações ao direito autoral e financiado por ambos os grupos. Inicialmente previa-se que o projeto começasse a 1 de Julho de 2012, mas tudo indica que o seu lançamento seja adiado para uma data mais próxima do final deste ano (Ernesto, 2012).

Reino Unido: A resposta gradual como componente da "economia digital"

Outro país onde dentro de alguns meses poderão ocorrer as primeiras suspensões do acesso à Internet é o Reino Unido. Neste caso em particular, o modelo a ser adotado depende do cumprimento ou não de determinadas metas. Sendo o mercado britânico um dos maiores do globo em termos de vendas para a indústria cultural e tendo em conta o peso que as receitas garantidas pelos direitos de propriedade intelectual representa para este setor, o executivo decidiu incorporar na legislação uma série de medidas destinadas a pressionar os ISPs a monitorar os usuários, identificando envolvidos no compartilhamento de arquivos e implementando mecanismos que conduzam ao corte de seu acesso à Internet.

O processo teve início em 2008 com a assinatura de um Memorando de Entendimento entre os seis maiores ISPs britânicos e a indústria do disco e do cinema, que resultou no envio de cartas de alerta. Em junho de 2009, o governo divulgou o relatório Digital Britain onde pela primeira vez é sugerido o modelo da resposta gradual aos detentores de direitos. Este processo culminou na Digital Economy Act, uma lei contra o compartilhamento não autorizado. Anunciada em outubro pelo governo, a lei foi aprovada em novembro pelo parlamento e entrou em vigor em Abril de 2010.

O documento faz parte de um plano de duas etapas para combater a pirataria. A segunda fase, envolvendo medidas como a redução da largura de banda e a suspensão temporária da Internet, só terá início se for concluído que o envio de cartas e a instauração de processos não foi suficiente para reduzir em 70% os níveis de pirataria no prazo de um ano. Em maio de 2010, a entidade reguladora do mercado de telecomunicações Ofcom publicou um projecto de um código de conduta sobre a utilização correta das medidas pelos titulares de direitos e provedores (MacEwan 2011). Em virtude dos ataques legais efetuados por alguns dos maiores provedores britânicos (Halliday 2011), a publicação da versão final do código de conduta foi atrasada por diversas vezes, só devendo ser publicada em Junho de 2012 (Woods 2012).

Brasil: O perigo do contágio

A propagação do modelo francês por outros países é real. Países como Nova Zelândia, Coreia do Sul e Formosa também já integraram na sua legislação um esquema de resposta gradual. Na Irlanda, por outro lado, as gravadoras apenas conseguiram estabelecer um acordo voluntário com um provedor, a Eircom. Como seria esperado, os representantes nacionais dos lobbies da propriedade intelectual tentam por todos os lados exigir a adoção de medidas semelhantes. E Portugal e Brasil não são exceção.

A proposta de lei que mais gerou apreensão junto aos compartilhadores e ciberativistas brasileiros, o Projeto de Lei nº 84/1999 (PL 84/99), mais conhecido por AI-5 digital, não se refere especificamente ao direito de autor (Mizukami et al. 2011). O PL 84/99 foi apresentado na Câmara dos Deputados em 1999 e aprovado em 2003. Na passagem da lei para o Senado, o então senador Eduardo Azeredo apresentou uma versão alternativa do texto. Essa versão foi então votada favoravelmente em 2008 e enviada de novo para a Câmara onde começou a ser discutida em agosto de 2011 com caráter de urgência, na sequência de uma série de ataques a sites governamentais em junho do mesmo ano (Thomaz 2011; Cunha 2011).

Além de ter como propósito reforçar o aparelho de investigação e perseguição dos crimes cometidos pela Internet, o projeto visa também facilitar a perseguição aos usuários e outros intermediários sem fins lucrativos envolvidos no compartilhamento de arquivos. Não estranha por isso que várias organizações industriais - entre as quais a International Intellectual Property Alliance (IIPA - Aliança Internacional para a Propriedade Intelectual) – o tenham apoiado desde o início.

Um dos aspectos do PL 84/99 mais contestados é o fato dos provedores serem obrigados a manterem em “ambiente controlado e de segurança”, durante três anos, os dados de conexão dos usuários (Tho-

maz idem). Além disso, é imposta uma pena de um a três anos de prisão para quem remover os mecanismos de proteção de DVDs, de modo que possa ou compartilhar com os seus vizinhos uma conexão à Internet através de uma rede sem fio. (Mizukami et al. Idem; Luz 2011).

No meio da polêmica gerada pelo PL 84/99, o bispo Geraldo Tenuta Filho, mais conhecido por Gê Tenuta, apresentou no início de junho de 2009 um projeto de lei que visava transpôr o sistema francês para o Brasil. Porém, dois meses depois, por conta de reações negativas ao projeto, o bispo foi obrigado a retirar sua proposta. Mas a não adoção do mecanismo no Brasil frustrou a expectativa dos representantes nacionais das indústrias culturais.Durante as discussões em torno do Marco Civil Regulatório da Internet, um processo de consulta pública sobre os direitos e deveres dos usuários e provedores, tendo em vista elaborar uma "Constituição" para a rede de redes, colaboradores como a Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD) apelaram explicitamente à implementação de um regime entre a HADOPI francesa e o previsto na Digital Economy Act.

Ao mesmo tempo, o Ministério da Cultura tem presidido secretamente um grupo de trabalho que organiza encontros entre provedores, operadoras de telecomunicações e as indústrias do disco, cinema e software no intuito de chegar a um consenso entre as partes relativamente às redes de compartilhamento (Mizukami et al. 2011). Alguns representantes dos ISPs nesse grupo de trabalho mostraram-se até o momento mais inclinados em seguir o caminho do modelo britânico focado na redução da largura de banda disponível àqueles que compartilham mais conteúdos.

Portugal: Uma política ziguezagueante

Em Portugal, as várias tentativas das associações da indústria cultural de importar a "guilhotina digital" não conseguiram grande impacto junto aos governantes. Um grupo composto por associações portuguesas de titulares de direitos, como a Associação Fonográfica Portuguesa (AFP, ligada às gravadoras), a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA, entidade que coleta royalties em nome de autores e compositores), a Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes (GDA) e a Federação de Editores de Videogramas (FEVIP), solicitou ao governo que imitasse o exemplo francês após a assinatura do Acordo Olivennes (FEVIP 2007).

Quase dois anos depois, em outubro de 2009, outra organização industrial com interesse no setor do entretenimento voltou a bater na mesma tecla. Desta vez, a Associação do Comércio Audiovisual de Portugal (ACAPOR) aproveitou a reeleição do primeiro-ministro socialista José Sócrates para propôr a adoção da resposta gradual (ACAPOR 2009).

Na mesma carta, a direção da ACAPOR exprimia ainda o desejo da demissão do então Ministro da Cultura José António Pinto Ribeiro, que fizera uma analogia entre filmes e discos baixados da Internet e dinheiro apanhado no chão: em ambas situações, as pessoas se limitavam a usar o que está disponível. Pinto Ribeiro disse ainda que não admitia restrições a quem baixa conteúdos protegidos por direito autoral. Na sua opinião, o corte da conexão tal como previsto no sistema francês não fazia sentido em Portugal porque “tal atitude não é coisa de um Estado de direito.” (Rádio Renascença 2009).

Na época, as declarações mereceram fortes críticas da SPA, bem como do Mapinet, um autodenominado “movimento cívico” anti-pirataria, sobre o qual recaíam fortes suspeitas de consistir numa organização-satélite da ACAPOR. Por conta dos protestos, Pinto Ribeiro foi obrigado a esclarecer a sua posição, explicando que “obviamente” não estava a favor de práticas ilegais (Coutinho 2009).

Independentemente da pressão da ACAPOR, é certo que José Sócrates satisfez parcialmente os desejos da associação ao escolher a pianista Gabriela Canavilhas para a pasta da Cultura. Ao contrário de Pinto Ribeiro, a nova ministra parecia ter uma visão mais próxima das corporações. Numa entrevista publicada após a sua tomada de posse, Canavilhas entendia como natural a adoção da medida do corte do acesso, depois de avisos e mediante decisão judicial. Esta intenção foi na ocasião saudada por Eduardo Simões, presidente da AFP, que ainda admitiu que um processo sem recurso a tribunais seria mais do agrado do setor.

Não obstante, até o final da seu mandato, o governo socialista acabou por não concretizar esta promessa. Isto apesar da pressão de músicos portugueses perante partidos políticos na Assembleia da República (*Correio da Manhã*, 2011), bem como de textos de responsáveis das associações industriais na mídia recorrendo a leituras parciais de dados sobre os efeitos da lei francesa (Simões 2011; Krippahl 2011). No leque de recursos da indústria cultural, a chantagem emocional destaca-se também como instrumento de lobbying (LUSA 2010). Aqui, parte-se do pressuposto – errado – que o Estado deve atuar em benefício de determinadas atividades econômicas em detrimento de outras mais dinâmicas, sempre que a inovação destas coloca em risco o modelo de negócios daquelas (Patry 2009).

» p.75 - Sobre guerrilhas e cópias «

O acesso à Internet enquanto direito fundamental dos cidadãos

»Apesar do lobby em prol de soluções simplistas como a resposta gradual, o movimento de resistência em torno destes mecanismos conquistou fortes apoios junto às instâncias supranacionais.**«** Prova disso é a emenda 46 do Pacote Telecom, que visa agrupar as leis relativas às comunicações eletrônicas da União Europeia. Em alteração à

Directiva 2002/21/CE do Parlamento Europeu e do Conselho sobre o quadro regulamentar das comunicações eletrônicas, o artigo 1, parágrafo 3-A desta emenda afirma que as medidas que restrinjam o acesso à Internet devem ser apropriadas, proporcionais e necessárias no contexto de uma sociedade democrática e nunca sem um procedimento prévio, justo e imparcial, que inclua o direito de ser ouvido e respeite a presunção de inocência e o direito à privacidade (Stamatoudi 2010).

Seja como for, a emenda 46 não chega a questionar as bases do mecanismo de resposta gradual. Os Estados-membros continuam com a liberdade de impôr restrições caso entendam julguem ser caso de "motivos de força maior" ou de "segurança e moral públicas." No final, este conjunto de exceções deixa margem de manobra ao poder executivo de cada país para implementar a suspensão do acesso à Internet.

Convém lembrar uma das razões do Conselho Constitucional Francês para justificar o veto da primeira versão da lei HADOPI I, que considerava a suspensão do acesso aos serviços de Internet violação de um direito humano básico e da liberdade de expressão (Strowel 2010). Na opinião do Conselho, o acesso à Internet é crucial para a vida democrática das sociedades contemporâneas. Esta perspectiva começa lentamente a fazer eco junto às cúpulas políticas. Estônia, Finlândia, Espanha, Grécia e Costa Rica encontram-se na dianteira deste processo (Psaila 2011).

Mais recentemente um novo relatório do Conselho para os Direitos Humanos das Nações Unidas chegou a sugerir aos países a revisão das leis que permitem cortar acesso à Internet após repetidas violações de direito autoral. Segundo o relator François La Rue, essas medidas são desproporcionais e violam o parágrafo 3 do artigo 19 do Pacto Internacional sobre Direitos Políticos e Civis (LEE 2011). Todavia, tais objeções à resposta gradual deixam de lado o fato de inexistir um sistema eficiente de detecção automática de infrações ao direito autoral. Todos são falíveis. Disto resulta a impossibilidade de estabelecer uma associação direta entre um endereço IP e um infrator. Uma vez que as notificações de violação são geradas automaticamente por algoritmos, não admira que os destinatários acabem por ser impressoras ou pessoas sem computador ou mesmo pessoas mortas (Patry 2009, pág. 11-14; Piatek et al. 2008). Somado a isto tudo, existe ainda a possibilidade do ato ter sido realizado por um intruso de uma rede sem fio insegura.

Este rol de argumentos leva Patry a afirmar que "o termo resposta gradual devia ser substituído pelo termo mais correto de "guilhotina digital" de modo a exprimir a supressão daquilo que é considerado como uma forma essencial das pessoas se comunicarem com o mundo que, em muitos casos, tem como consequência a eliminação da capacidade de assegurarem a sua sobrevivência econômica: "Se o princípio da proporcionalidade é um marco civilizacional, então a guilhotina digital é um marco da barbárie."

Não indo tão longe como Patry, que compara a "guilhotina digital" ao terror da Revolução Francesa, esperamos que os dados expostos sejam suficientes para iniciar o questionamento das bases fundamentais da resposta gradual como mecanismo eficaz e justo de defesa do direito autoral. Importa acima de tudo colocar a questão: serão a liberdade de expressão e o direito à privacidade o preço a pagar pela manutenção do sistema de controle e do monopólio exclusivo do criador sobre o direito à cópia? Não estaríamos criando um sistema que castiga os usuários leigos em benefício daqueles com conhecimentos suficientes para escapar à monitorização por intermédio de ferramentas anônimas e privadas? São questões que certamente irão permanecer em debate durante os próximos anos tanto em Portugal como no Brasil.

Referências Bibliográficas

ACAPOR (2009). "Carta Enviada ao Senhor Primeiro Ministro." 13 de Outubro de 2009.

http://www.partidopiratapt.eu/arquivos/185

ANDERSON, Nate (2011). Major ISPs agree to six strikes copyright enforcement plan. ArsTechnica, 7 de Julho de 2011. <http://arstechnica.com/tech-policy/news/2011/07/major-isps-agree-to-six-strikes-copyright-enforcement-plan.ars>

BOYLE, James (2008). The Public Domain: Enclosing The Commons of The Mind, New Haven: Yale University Press.

CORREIO DA MANHÃ (2009). Pedro Abrunhosa no Parlamento contra a pirataria. 10 de Fevereiro de 2011. <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/ultima-hora/pedro-abrunhosa-no-parlamento-contra-a-pirataria>

COUTINHO, Isabel (2009). Governo procura solução para proteger artistas. Público, 14 de Maio de 2009. <http://www.publico.pt/Cultura/governo-procura-solucao-para-proteger-artistas_1380516>

CUNHA, Ana Rita (2011) Lei Azeredo só pode ser vetada pela presidenta. Observatório do Direito à Comunicação, 18 de Julho de 2011. <http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=8064#>

ELECTRONLIBRE (2011). Hadopi, 20% plaident 'coupable'. 29 de junho de 2011. <http://www.electronlibre.info/spip.php?show=8688>

ERNESTO (2012). US 'Six Strikes' Anti-Piracy Scheme Delayed. Torrent Freak. 18 de maio de 2012. <https://torrentfreak.com/us-six-strikes-anti-piracy-scheme-delayed-120518/>

FEVIP (2007). Maior avanço de sempre no combate à pirataria em França reivindicado para Portugal. 29 de novembro de 2007. <http://www.fevip.org/pt/index.php?option=com_

content&task=view&id=871>

GILLESPIE, Tarleton (2007). Wired Shut: Copyright and The Shape of Digital Culture, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

GRASSMUCK, Volker (2010). Academic Studies on the Effect of File -Sharing on the Recorded Music Industry. A Literature Review, GPOPAI, USP, São Paulo, 14 de maio de 2010. <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1749579>

HADOPI (2011). Hadopi, biens culturels et usages d'Internet: pratiques et perceptions des internautes français. 23 de janeiro de 2011. <http://www.hadopi.fr/download/hadopiT0.pdf>

HALLIDAY (2011). BT and TalkTalk denied Digital Economy Act appeal. The Guardian, 21 de junho de 2011. <http://www.guardian.co.uk/technology/2011/jun/21/bt-talk-talk-digital-economy-act>

KARAGANIS, Joe (2011). "HADOPI Says Let's Try Cutting off Nose to Spite Face." Media Piracy in Emerging Economies Blog, SSRC, 26 de julho de 2011. <http://piracy.ssrc.org/hadopi-says-lets-try-cutting-off-nose-to-spite-face>

KNOPPER, Steve (2009). Appetite for Self-Destruction: The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age, Londres: Simon & Schuster.

KRIPPAHL, Ludwig (2011). Treta da semana: resposta gradual. Que Treta!, 28 de Maio de 2011. <http://ktreta.blogspot.com/2011/05/treta-da-semana-resposta-gradual.html>

LEE, Timothy B. (2011). UN Report: 'three strikes' Internet laws violate human rights. ArsTechnica, Junho de 2011. <http://arstechnica.com/tech-policy/news/2011/06/un-free-speech-watchdog-blasts-three-strikes-rules.ars>

LES INROCKUPTIBLES (2010). Hadopi: Premiers mails envoyés et maintenant? 6 de Outubro de 2010. <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/51828/date/2010-10-06/article/hadopi-premiers-mails-envoyes-et-maintenant/>

LUSA (2010). Indústria discográfica portuguesa perdeu 70% de facturação. Sol, 20 de Dezembro de 2010. <http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=7455>

LUZ, Saulo (2011). Avança no Congresso proposta que criminaliza MP3. Estado de S. Paulo, 29 de Julho de 2011. <http://blogs.estadao.com.br/combate_rock/avanca-no-congresso-proposta-que-criminaliza-mp3>

MACEWAN, Neil (2011). Cybercrime. In WILDE, Charles, WEINSTEIN, Stuart, MACEWAN, Neil & GEACH, Neal (Eds.) Electronic and Mobile Commerce Law: An Analysis of Trade, Finance, Media and Cybercrime in the Digital Age. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press.

MANACH, Jean Marc (2011). Hadopi vs CNIL : l'une chante, l'autre pas. Owni, 3 de Fevereiro de 2011. <http://owni.fr/2011/02/03/hado-

pi-vs-cnil-lune-chante-lautre-pas>

MIZUKAMI, Pedro N., CASTRO, Oona, MONÇAU, Luiz Fernando & LEMOS, Ronaldo (2011). "Brazil." In KARAGANIS, Joe (Ed.) Media Piracy in Emerging Economies, Social Science Research Council. <http://piracy.ssrc.org/wp-content/uploads/2011/06/MPEE-PDF-1.0.4.pdf>

PATRY, William (2009). Moral Panics and Copyright Wars, Nova Iorque: Oxford University Press.

PIATEK, Michael, KOHNO, Tadayoshi & KRISHNAMURTHY, Arvind (2008). "Challenges and Directions for Monitoring P2P File Sharing Networks –or– Why My Printer Received a DMCA Takedown Notice." HotSec 2008. <http://dmca.cs.washington.edu/dmca_hotsec08.pdf>

PSAILA, Stephanie Borg (2011). Right to acess the Internet: the countries and the laws that proclaim it. An Introduction to Internet Governance, 2 de maio de 2011. <http://igbook.diplomacy.edu/2011/05/right-to-access-the-internet/#>

RÁDIO RENASCENÇA (2009). Liberdade acime de tudo, defende ministro. 12 de maio de 2009. <http://rr.sapo.pt/bolabranca_detalhe.aspx?fid=73&did=15647>

REES, Marc (2010). Exclusif: Hadopi vient d'envoyer les premières adresses IP aux FAI. PC INpact, 21 de setembro. <http://www.pcinpact.com/actu/news/59478-hadopi-fai-identification-ip-abonnes.htm>

REES, Marc (2012). La montée em puissance de la Hadopi em trois graphiques. PC INpact, 18 de janeiro. <http://www.pcinpact.com/news/68390-hadopi-volume-email-lettre-recommandee.htm>

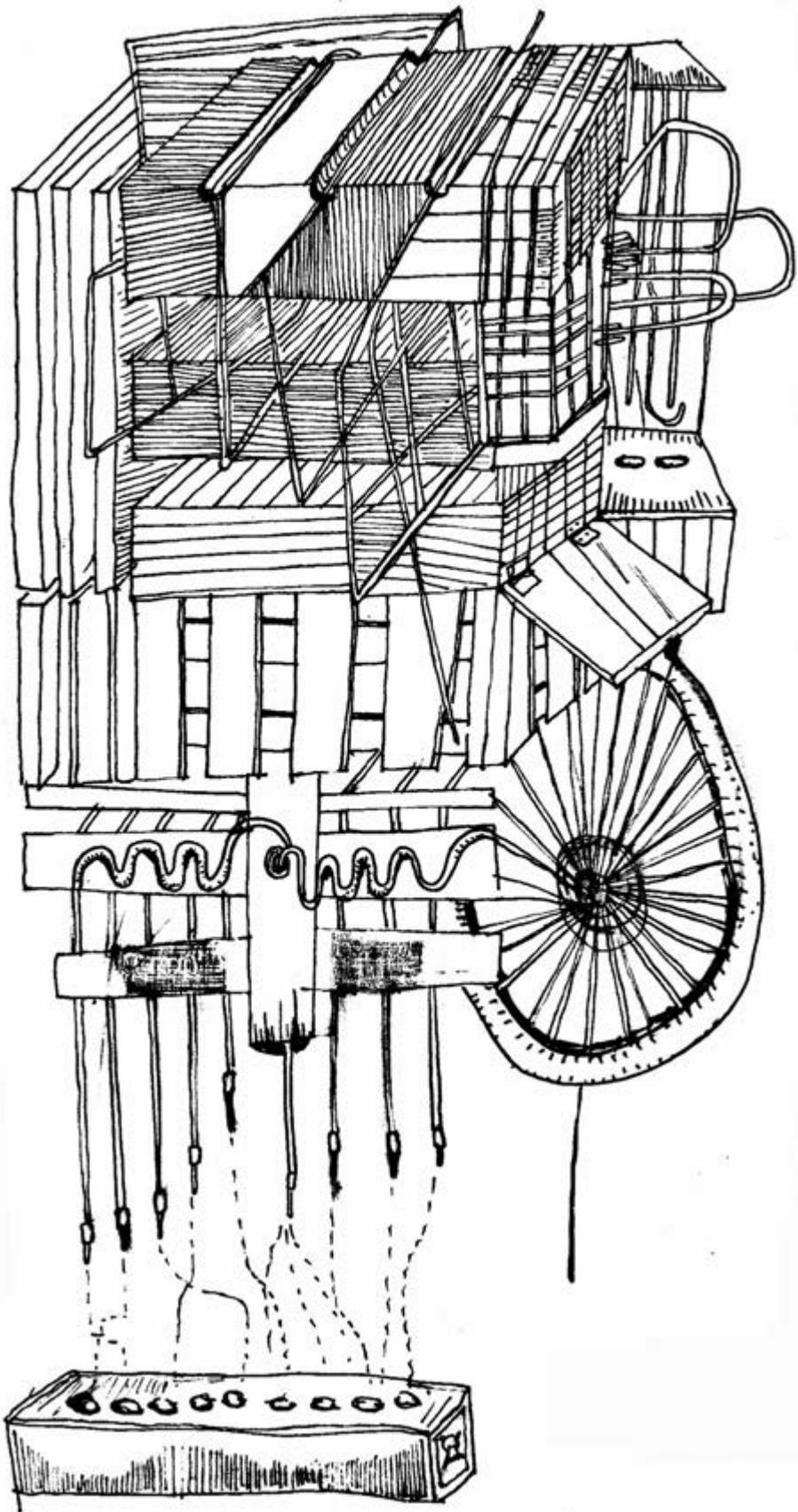
SIMÕES, Eduardo (2011). Opinião: Os primeiros resultados da Lei Hadopi e as subsequentes alterações de comportamento. Exame Informática, 27 de Maio de 2011. <http://aeiou.exameinformatica.pt/opiniao-os-primeiros-resultados-da-lei-hadopi-e-as-subsequentes-alteracoes-de-comportamento=f1009650>

SIRINELLI, Pierre (2010). The Graduated Response and the Role of Intermediaries: Avoiding the Apocalypse or a Return to the Sources?. In BENTLY, Lionel, SUTHERSANEN, Uma & TORREMANS, Paul (Eds.) Global Copyright: Three Hundred Years Since The Statute of Anne, from 1709 to Cyberspace, Cheltenham: Edward Elgar.

STAMATOUDI, Irini (2010). Data Protection, Secrecy of Communications and Copyright. In STAMATOUDI, Irini (Ed.) Copyright Enforcement and The Internet, Alphen aan den Rijn: Kluwer Law.

STROWEL, Alain (2010). The 'Graduated Response' in France: Is It the Good Reply to Online Copyright Infringements? In STAMATOUDI, Irini (Ed.) Copyright Enforcement and The Internet, Alphen aan den Rijn: Kluwer Law.

THOMAZ, Paula (2011). O AI-5 Digital. Carta Capital, 20 de Julho de 2011. <http://www.cartacapital.com.br/politica/o-ai-5-digital#>

WOODS, Ben (2012). Ofcom set to lay out anti-piracy rules for ISPs. ZDNet UK, 16 de Maio de 2012. <http://www.zdnet.co.uk/news/regulation/2012/05/16/ofcom-set-to-lay-out-anti-piracy-rules-for-isps-40155237>.

LICENÇA DA ARTE LIVRE 1.3
[COPYLEFT ATTITUDE]

Licença da Arte Livre 1.3

Preâmbulo

»A Licença da Arte Livre autoriza você a copiar livremente, distribuir e transformar trabalhos criativos sem infringir os direitos do autor.«

A Licença da Arte Livre reconhece e protege estes direitos. Sua implementação foi reformulada no sentido de permitir à todos utilizar-se das criações do intelecto humano de uma maneira criativa, independentemente de seus gêneros e formas de expressão.

Enquanto o acesso do público às criações intelectuais é frequentemente restringido pela lei do *copyright*, com a Licença da Arte Livre o acesso é incentivado. Esta licença se propõe a permitir a utilização dos recursos que constituem uma obra; estabelecer novas condições para a criação no sentido de amplificar as possibilidades de e da criação. A Licença da Arte Livre permite o uso das obras e reconhece o direito do autor, os direitos dos receptores e suas responsabilidades.

A invenção e desenvolvimento das tecnologias digitais, a Internet e o *software* livre mudaram a forma de e da criação: criações intelectuais podem obviamente ser compartilhadas, trocadas e transformadas. As novas tecnologias digitais favorecem a produção de obras comuns que todos podem melhorar para o benefício de todos.

A principal justificativa para a Licença da Arte Livre é promover e proteger essas criações intelectuais de acordo com os princípios do *copyleft*: liberdade para usar, copiar, compartilhar, transformar, e a proibição da apropriação exclusiva.

Definições

OBRA - significa tanto a obra inicial, quanto as subsequentes ou a obra comum, como definidas a seguir:

OBRA COMUM - significa uma obra composta da obra inicial e de todas as subsequentes contribuições à ela (originais e cópias). O autor inicial é o que, por escolher esta licença, define as condições sob as quais cada contribuição é feita.

OBRA INICIAL - significa o trabalho criado pelo iniciador da obra comum (como definida acima), cujas cópias podem ser modificadas por quem desejar.

OBRAS SUBSEQUENTES - significa as contribuições feitas por autores que participam na evolução da obra comum exercitando seus direitos de reproduzir, distribuir e modificar que são permitidas pela licença.

ORIGINAIS - (obras fonte ou recursos) significa todas as cópias da obra inicial ou das obras subsequentes, datadas e usadas por seus autores como referências para quaisquer atualizações, interpretações, cópias ou reproduções subsequentes.

CÓPIA - significa qualquer reprodução de um original como definido por esta licença.

1. OBJETO

O objetivo dessa licença é definir as condições sob as quais se poderá desfrutar livremente da obra licenciada por esta licença.

2. ESCOPO

A obra licenciada por esta licença está sujeita à lei de *copyright*. Através desta licença, o autor da obra licenciada especifica uma extensão que permite que você possa copiar, distribuir e modificar a obra.

2.1 LIBERDADE PARA COPIAR (OU PARA REPRODUZIR)

Você tem o direito de copiar este trabalho para si, para seus amigos ou qualquer outra pessoa, independentemente da técnica utilizada.

2.2 LIBERDADE PARA DISTRIBUIR, APRESENTAR EM PÚBLICO

Você tem o direito de distribuir cópias desta obra; sejam modificadas ou não, em qualquer mídia ou lugar, com ou sem cobrança de valores, desde que você: anexe esta licença sem quaisquer modificações às cópias desta obra ou indique precisamente onde a licença pode ser encontrada, especifique para o receptor os nomes dos autores das obras originais, incluindo o seu caso tenha modificado a obra, especifique para o receptor onde ele poderá ter acesso aos originais (tanto da obra inicial quanto das subsequentes).

Os autores dos originais podem, se desejarem, conceder o direito de distribuir os originais nas mesmas condições que as cópias.

2.3 LIBERDADE PARA MODIFICAR

Você tem o direito de modificar cópias dos originais (inicial ou subsequentes) contanto que você cumpra com as seguintes condições: todas as condições no artigo 2.2 acima, se você distribuir as cópias modificadas; indicar que a obra foi modificada e, se possível, que tipo de modificações foram feitas; distribuir o trabalho subsequente sob a mesma licença ou qualquer licença compatível.

Os autores da obra original podem lhe conceder o direito de modificá-la nas mesmas condições que as cópias.

3. DIREITOS RELACIONADOS

Atividades ou ações relacionadas aos direitos do autor e direitos relacionados não podem interferir com os direitos previstos por esta licença. Por exemplo, esta é a razão por que performances devem estar sujeitas à mesma licença ou licença compatível. Similarmente, integrar a obra num banco de dados, compilação ou antologia não pode impedir a utilização da obra sob as mesmas condições definidas por esta licença.

4. INCORPORAÇÃO DA OBRA

Incorporar a obra numa obra maior não sujeita à Licença da Arte Livre não pode interferir com os direitos previstos por esta licença. Se a obra não pode ser acessada à parte da obra maior em que foi incorporada, então esta incorporação só será permitida na condição de que a obra maior esteja licenciada sob a Licença da Arte Livre ou licença compatível.

5. COMPATIBILIDADE

Uma licença é compatível com a Licença da Arte Livre desde que: ela dê o direito da cópia, distribuição e modificação de cópias da obra, incluindo para propósitos comerciais, e sem quaisquer outras restrições que não as impostas pela observância dos outros critérios de compatibilidade; ela assegura atribuição da obra aos autores e o acesso a versões anteriores da obra sempre que possível; ela reconhece a Licença da Arte Livre como compatível (reciprocidade); ela requer que as modificações feitas à obra estão sujeitas à mesma licença ou à alguma licença que também observe este critério de compatibilidade.

6. SEUS DIREITOS AUTORAIS

O objetivo desta licença não é negar seus direitos enquanto autor na sua contribuição nem quaisquer direitos relacionados. Por escolher contribuir na evolução de uma obra comum, você apenas concorda em ceder a terceiros os mesmos direitos sob sua contribuição em relação aos que lhe foram concedidos por esta licença. Ceder estas permissões não implica em ceder seus direitos autorais.

7. SUAS RESPONSABILIDADES

A liberdade de uso da obra como definido pela Licença da Arte Livre (direito de cópia, distribuição e modificação) implica que todos são responsáveis por suas próprias ações.

8. DURAÇÃO DA LICENÇA

Esta licença tem efeito a partir da aceitação de seus termos. O ato de copiar, distribuir ou modificar a obra constitui uma aceitação tácita. Esta licença irá manter-se em efeito no mesmo período que o *copyright* que está anexado à obra. Se você não respeitar os termos desta licença, irá automaticamente perder os direitos que ela lhe confere.

Se o *status* legal ou a legislação que você está sujeito tornam impossível respeitar os termos desta licença, então você não poderá fazer uso dos direitos que ela lhe confere.

9. VÁRIAS VERSÕES DA LICENÇA

Esta licença poderá sofrer modificações periódicas para incorporar melhorias por seus autores (instigadores do movimento « *Copyleft* Atitude ») através de novas versões numeradas.

Você sempre terá a escolha de aceitar os termos contidos na versão em que a obra está licenciada, ou alternativamente, usar uma das versões subsequentes.

10. SUBLICENCIAMENTO

Sublicenças não são autorizadas pela presente licença. Qualquer pessoa que deseje fazer uso dos direitos que a licença confere estará diretamente ligada aos autores da obra comum.

11. SUPORTE LEGAL PARA INTERPRETAR ESTA LICENÇA

Esta licença foi escrita respeitando tanto a lei francesa quanto a Convenção de Berna pela Proteção de obras artísticas e literárias.

GUIA DE USO

Como usar a Licença da Arte Livre?

Para se beneficiar da Licença da Arte Livre, é suficiente aplicar a seguinte menção à sua obra:

[Nome do autor, título, data da obra. Também, se for o caso, nomes dos autores da obra comum e, se possível, onde encontrar os originais]. « *Copyleft*: Esta obra é livre, você pode copiar, compartilhar e modificar sob os termos da Licença da Arte Livre <http://artlibre.org/licence/lal/pt/> »

Porque usar a Licença da Arte Livre?

1. Para dar a um número maior de pessoas acesso à sua obra.
2. Para permitir que ela seja distribuída livremente.
3. Para permitir que ela desenvolva-se permitindo sua cópia, distribuição e transformação por outros.
4. Para se beneficiar dos originais de uma obra quando esta estiver sob a Licença da Arte Livre: poder copiá-los, distribuí-los ou transformá-los livremente.
5. Mas também porque a Licença da Arte Livre provê um suporte legal para impedir qualquer apropriação abusiva. É proibido tomar posse do seu trabalho e restringir o processo criativo para o usufruto de ou para uma única pessoa ou entidade. Quando usar a Licença da Arte Livre?

Sempre que você quiser beneficiar-se e fazer com que outros se beneficiem do direito à cópia, distribuição e transformação de obras criativas, sem qualquer apropriação exclusiva, você deveria usar a Licença da Arte Livre. Você pode por exemplo usá-la para projetos científicos, artísticos ou educacionais.

Para que tipos de obra a Licença da Arte Livre é indicada?

A Licença da Arte Livre pode ser aplicada tanto para obras digitais quanto para obras físicas. Você poderá escolher aplicar a Licença da Arte Livre em qualquer texto, imagem, filme, som, gesto, ou qualquer outro tipo de coisas que você tenha suficientes direitos autorais. Esta licença tem uma história: Ela é o resultado de observações e práticas de tecnologias digitais, *software* livre, Internet e arte. Ela nasceu nos encontros « *Copyleft* Attitude » que ocorreram em Paris em 2000. Pela primeira vez esses encontros reuniram membros da comunida-

de do *software* livre com artistas. O objetivo era adaptar os princípios do *copyleft* e *software* livre à todos os tipos de criações <http://www.artlibre.org>.

Copyleft Attitude, 2007. Você pode reproduzir e compartilhar esta licença em verbatim (sem modificações). Tradução: Arlindo « Nighto » Pereira, Bruno Tarin.

A REALIDADE - DAS RUAS - NA "PROPRIEDADE INTELECTUAL"

Cartas de um camelô na cadeia e entrevista com Maria dos Camelôs

Ideias são matérias pensantes e portanto implicam necessariamente em hábitos e práticas reais e complexas, assim como se desdobram e se ancoram em formas extremamente materiais, do trabalho enquanto autonomia à guerra e os lucros exorbitantes como tanatopolítica. A partir dessa constatação a questão da "propriedade intelectual" e toda a formulação de uma crítica ao seu sistema de regulação da vida, não pode se reduzir, ao menos somente, a encarar esse problema como uma disputa restrita ao campo do intangível – conceito e argumento largamente utilizados por grande parte dos teóricos do mercado. Na esteira desse tipo de pensamento e prática, constatam-se duas grandes posições e argumentos: 1) A luta pela flexibilização da propriedade intelectual se coloca como um meio de salvar o mercado das sucessivas crises do rígido sistema capitalista baseado na produção material / industrial e / ou dos monopólios – que são encarados como improdutivos – que tal sistema necessita para operar sua sobrevivência. 2) Que a questão da escassez só se aplica aos bens tangíveis e que portanto os bens intangíveis, principalmente depois da "revolução" digital, são abundantes. O que determinaria que para os bens tangíveis faz-se necessário um sistema com base na autoridade dos proprietários privados ou estatais – caso contrário nos depararíamos com a tragédia dos comuns, ou seja a superexploração de um recurso finito – enquanto para os bens intangíveis a livre circulação e apropriação seria benéfica permitindo com que esses bens se mantivessem ativos e preservados.

Esse tipo de concepção aliado com os mais variados tipos de estratégia de repressão aos infratores das leis de propriedade intelectual, acabam por resultar em uma verdadeira miséria tanto para indivíduos que buscam seu sustento com a dita pirataria, como para a coletividade que muitas vezes se vê refém de preços abusivos e segmentações do

mercado. Contudo, mesmo diante da repressão, que se materializa em prisões, violência policial e tratamentos desumanos, a dita pirataria vêm crescendo de forma exponencial, através dela que muitas pessoas buscam não se submeter aos ritmos e tempos do capital. Pessoas que estariam fatalmente submetidas a regimes exploratórios do emprego formal, que muitas vezes os reserva apenas salários baixíssimos – insuficientes para sua sobrevivência e de seus familiares – e que os obriga a se manterem em um regime praticamente de servidão tendo que se submeter a incontáveis horas no trânsito, a privação de sua criatividade e relações afetivas etc. Essa busca e luta por não se submeter, ao menos totalmente, aos tempos e ritmos do capital, se corporifica, particularmente no Brasil, no trabalho dos camelôs, trabalho que contêm um forte elemento de autonomia, pois estes são capazes de autodeterminar o melhor lugar para se trabalhar, horários, o valor da mercadoria a ser vendida, estabelecem e acionam redes afetivas de apoio mútuo etc. Assim como as pessoas que buscam na pirataria a possibilidade de ter acesso a produtos que estariam fora da sua faixa de consumo – que na maioria das vezes é determinada arbitrariamente pelo capital. É, portanto, na luta dos pobres por autonomia que entendemos ser a tragédia do comum desmontada e a imaterialidade se fazer carne da resistência. Nesse sentido a pirataria vêm se tornando, cada vez mais, um importante terreno para a elaboração e concretização de novas formas de nos relacionarmos, de produzir e distribuir, e principalmente de práticas colaborativas calcadas no comum, assim como é também um importante terreno onde emergem novos atores – historicamente marginalizados dos processos do capital – que realizam e reivindicam profundas transformações culturais, econômicas, sociais e políticas. A perseguição aos infratores da "propriedade intelectual" se mostra, em realidade, como uma perseguição aos pobres – e não a pobreza – que não se submetem aos ditames do que os é "naturalmente" reservado e resolvem mudar as regras do jogo.

Por meio de duas pequenas cartas e de uma entrevista, procuraremos agora mostrar os dois lados da moeda: os efeitos perversos da exclusão ocasionada pelo dispositivo da propriedade intelectual – expressos nas cartas de um camelô referentes ao período em que passou na cadeia. Relato que reforça a necessidade da mobilização em torno do debate sobre a pirataria nas ruas e revela os abusos do poder público que, em um processo de criminalização da pobreza, toma os "crimes contra a propriedade intelectual" como motivo de prisão, agravando ainda mais o já absurdo sistema penitenciário brasileiro.

O outro lado é a construção de si por meio da luta por autonomia, com tudo o que isso implica – em uma entrevista com uma das lideranças mais ativas e lúcidas do movimento de resistência dos camelôs, Maria.

MARIA E AI TUDO BEM, ESPERO QUE SIM VENHO POR MEIO
DESTA PEDIR A SUA COMPREENSÃO DE NÃO FICAR
FALANDO QUE A GENTE VAI EMBORA HOJE AMANHÃ OU
DEPOIS CERTO POIS NÃO E A PRIMEIRA VEZ QUE ISSO
ACONTECE POIS NÃO QUERO SER ENGANADO CERTO
QUERO O PAPO RETO QUE TA ACONTECENDO NO
MEU PROCESSO POIS E MELHOR EU OUVIR A VERDADE
DO QUE VOCÊS FICAREM FALANDO QUE EU VOU
SAIR HOJE AMANHÃ OU DEPOIS QUEREMOS TER
CERTEZA POIS SE NÃO TIVER NÃO ALIMENTA
AS ESPERANÇA POIS E HORRIVEL VOCÊ OUVIR
QUE VAI EMBORA E NÃO VAI ADRENALINA
SOBE VOCÊ NÃO DORME NÃO COME NÃO FAZ
NADA DIREITO SÓ PENSANDO NAQUILO QUE
VOCÊS AFIRMARÃO E NÃO ACONTECE POIS SOU
MAIOR DE IDADE E NÃO GOSTO DE SER ENGANADO
CERTO. NÃO ME LEVE A MAL POIS ESTOU EXPLODINDO
DE ODIO NESSA MERDA DESSA CADEIA UM
ABRAÇO PARA TODOS E ME DESCULPE MAIS SÓ
FALE QUANDO TIVER CERTEZA TCHAU ANDRÉ

1 PARTE

MARIA VENHO POR MEIO DESTA LHE PEDIR DESCULPAS PELA
OUTRA CARTA QUE LHE ESCREVI POIS VOCÊ ME ENTERPRETOU
MAL NÃO QUERIA TE MAGOA POIS EU SEI QUE VOCÊ
TEM SIDO UMA DAS PESSOAS MAIS INTERESSADAS EM
NOS TIRAR DAQUI. POIS QUERO QUE SAIBA QUE DEPOIS
QUE VOLTEI DO FORUM NÃO CONSIGO MAIS DORMIR
FICO A NOITE TODA ACORDADO. ANSIOSO PRA TER
NOTICIAS E SUSTALMENTE NAQUELA QUARTA FEIRA
NÃO TIVE VIZITA AI QUANDO MINHA MÃE E MINHA
ESPOSA VENHO NA QUINTA ESTAVA TÃO ESTRESADO
QUE BRIGUEI COM ELAS TAMBEM MAIS ESTOU RECONHE-
CENDO QUE ERREI POIS É MUITO DIFICIL PRA MIM
ESTAR AQUI ESTOU MUITO ABALADO PSICOLOGICAMENTE
E MUITO NERVOSO E AS VEZES FAÇO COISAS QUE
NÃO DEVERIA FAZER TENTA ME ENTENDER SÓ
UM POUQUINHO FUI PRESO NO DIA DO MEU ANIVERSSARIO
E LA NA POLINTER ROUBARAM MEU TÊNIS E SEM
FALAR OS PREJUISOS AI DA RUA QUE EU TO SABENDO
POIS TA SENDO MUITO DIFICIL SUPORTAR TODAS ESSAS
COISAS RUIM QUE TA ACONTECENDO COMIGO JÁ NÃO
DURMO MAIS VER SE TEM CONDIÇÕES DE ARRUMAR
UNS REMEDIOS PRA ME ACALMAR TIPO DIAZEPAN
OU OUTRO QUE ME FAÇA DORMIR. TERMINO ESSA
RECONHENDO QUE ERREI MAIS TENTA ME ENTENDER
NEM A SITUAÇÃO AI DE FORA E TOTALMENTE DIFERENTE
AQUI DE DENTRO. FALA COM O JUJU, O WIDSON
E QUE SE SENTIU OFENDIDO QUE ME DESCULPE
TCHAU ABRAÇO PRA GERAL ATÉ A RUA ANDRÉ

POIS NÓS FICARIAMOS MUITOS FELIZES SE FOSSE
FEITA UMA PASSEATA NEM QUE SEJA MENOR DO QUE
AQUELA MAIS UMA MANIFESTAÇÃO NO DIA DO
DEPOIMENTO DOS GUARDAS VAI NOS AJUDAR PEÇA
O BUGA, O GRANDE, RODRIGO, CACHORRÃO, LELE, PRA TE AJUDAR

VIRE

2 PARTE

MARIA DESDE QUE CHEGUEI AQUI EU TENHO
AJUDADO O JOSUÉ NO QUE POSSO PAGO COMIDA
FORTALEÇO NA SUCATA E OUTRAS COISAS MAIS
MAIS VOU ACABAR ABANDONANDO ELE SE ELE
CONTINUAR FALANDO QUE A GENTE VAI FICAR PRESO
POIS ELE É MUITO NEGATIVO E ME DEIXE MUITO
NERVOSO POIS NÃO FALA NADA PRA ALEGRAR
SÓ PRA ENTRISTESE E BAIXO ASTRAL O TEMPO TODO
POR FAVOR NÃO COMENTA NADA SOBRE NÓS PRA ELE
POIS ELE FICOU BOLADO QUANDO A FERNANDA VENHO
NOS INSTRUIR NO QUE FALAR NO FORUM
PARECE QUE ELE QUER QUE A GENTE FIQUE AQUI

MARIA NÃO QUIS TE
MAGOA MAIS SEI QUE
FACEI O QUE NÃO DEVIA
DESCULPE-ME
ANDRÉ

Qual é o seu nome? Qual a sua relação com o movimento dos camelôs?

Meu nome é Maria, todo mundo me chama de Maria dos Camelôs porque eu me tornei uma liderança... Eu não gosto muito desse negócio de liderança porque é um pouco complicado, mas eu acabei me tornando uma liderança no movimento dos camelôs mesmo.

A minha chegada no movimento foi por necessidade mesmo: sou mãe de três filhos, trabalhava em casa de família e tinha dificuldade de ganhar um salário mínimo e pagar meu aluguel, alguém para tomar conta dos meus filhos e comprar alimentação, então fui trabalhar na rua, onde conseguia um dinheiro melhor para manter a minha casa e a minha vida.

Como é que você foi parar "na rua"? Você trocaria o que faz por um emprego fixo, com carteira assinada?

Ah, de jeito nenhum. Quando vim trabalhar na rua, fui direto para o camelódromo para a barraca de uma amiga minha. Amiga não, uma pessoa que eu conhecia, que me pagava, na época, quarenta reais por semana! E lembro que nessa época vendia muito e eu ficava olhando todo mundo na rua vendendo e eu dentro do camelódromo trabalhando pra ganhar quarenta reais por semana! E ainda tinha vezes que ela nem pagava! Me enrolava, não me pagava e aí eu a deixei. Teve um dia que ela não me pagou, uma sexta-feira antes do natal aí eu pensei, vou trabalhar na rua antes do natal!

Aí eu fui, peguei o dinheiro, comprei um monte de papel de presente e fui trabalhar na rua. Justo nesse dia eu trabalhei o dia inteiro e vendi treze reais! Me lembro tanto disso! Até anotei na minha agenda, o primeiro dia na rua e eu vendi treze reais! De qualquer jeito, eu trabalhei um dia, vendi treze, vou trabalhar a semana inteira pra ganhar quarenta? Aí fui trabalhar para mim mesma.

Qual o lugar que isso ocupa na sua vida? E como você pensa que as outras pessoas – colegas, amigos, mas também o restante da sociedade – enxergam essa ocupação?

Isso [trabalhar na rua] é tudo. Eu passo minha vida na rua, na luta com os meus companheiros. Agora tem muito preconceito, muita gente não gosta, fala mal. Mas também tem gente que apoia, que gosta do que a gente faz. A gente tá trabalhando, né? Ninguém quer ver gente parada. E tem o pessoal que vem comprar com a gente: tem uns que apoiam e tal e tem também os que fingem que não é com eles, que errado é a gente, que eles só tão ali de passagem. Enfim, tem de tudo.

Agora tem também os camaradas, né? Eu sou muito querida nas ruas. O pessoal tem muito carinho por mim. Todo mundo se ajuda e já comprei muita briga – e o pessoal também já comprou muita briga

por mim. Quando eu fui proibida de trabalhar na rua – a Guarda Municipal me marcou e toda vez que eu tentava colocar minha barraca eles vinham para cima de mim – tive uns amigos que me acolheram, que me deixaram trabalhar junto com eles. Mas no fim eu preferi sair porque acabava que prejudicava todo mundo, o pessoal da Guarda não perdoava e tinha muita confusão.

E tem meu companheiro também, que tá na luta comigo, que é parceiro de luta e de rua. Mas eu já apanhei muito e sofri muito por querer trabalhar como camelô. E as pessoas que eu amo sofreram muito comigo. Mas eu sou uma mulher de luta, né, fazer o quê? Não me imagino fazendo outra coisa!

Como é a relação entre aqueles que vendem pirataria e os que vendem "o oficial"?

Ah, assim, o pessoal não gosta muito, né, mas todo mundo acaba que em algum momento vende de tudo. Tem muita gente que procura se distanciar, que quer ficar na dele, vendendo suas coisas, sem problemas. Mas não tem muito jeito, não, porque quando o rapa vem pega todo mundo, não faz muita distinção não. Aí o pessoal, quer dizer, algumas pessoas se juntam com a gente, assim, na luta. Mas eu não vendo mais pirata não, tive muito problema já. Além de levarem toda a minha mercadoria já fui muito ameaçada e até me sequestraram uma vez. Hoje só vendo minhas coisas mesmo, cintos de couro e tal, em uma barraquinha ali no Buraco do Lume.

O que é o movimento para você? Como ele funciona?

Ah, todo mundo se ajuda. Tem muita troca de informação. Mas o movimento mesmo, de luta, às vezes fica meio fraco. A repressão é muito grande e aqueles que lutam ficam muito marcados. A Guarda cai de pau no pessoal; muita violência, como eu disse. Mas quando não está tendo repressão, a gente circula muito, trabalha bastante. Tem dia de eu chegar cedo e desmontar a barraca tarde da noite já. E tem épocas, né? Natal, dia das mães...

Se o movimento tá fraco num lugar, a gente se fala, vai todo mundo para outro lugar. Aí passa uns dois, três dias, às vezes até uma semana... Aí volta. A mesma coisa quando tem Choque de Ordem: todo mundo se fala e evita ir para onde a Guarda está, mas nem sempre dá. Mas quando tem confusão é todo mundo junto contra a Guarda. O pessoal vai à luta!

Uma vez, eu estava grávida, cercaram a mim e a uns colegas e nós tivemos que fugir, e eu tentando carregar minhas coisas e ainda me virava de vez em quando para jogar umas pedras para a gente poder escapar. Aí quando eu já estava quase me livrando, estava conseguindo abrir uma distância, olhei para trás e vi que eles tinham pego um colega. E estavam batendo muito nele. Cassetete, pedaço de pau, chute, soco. Aí voltei para tentar ajudar, para tentar conter eles – eles iam ma-

tar o garoto! – e aí me pegaram. Eu gritei que estava grávida, mas não teve jeito: me jogaram no chão e me bateram para valer! Me chutaram na cabeça e tudo. Eu apanhei muito!!!

Diante disso, o que significa copyright para você? E como ele entra na sua vida?

Ah, se você perguntar o que é copyright para mim eu vou te dizer que não é muita coisa não. É só uma marca. Mas o pessoal vem para cima, né? Vem por causa do dinheiro. Não tem dó de quem está trabalhando, não. Eles querem saber do deles! Então vêm para cima.

Não sei dizer se é por causa do copyright, mas eles vêm porque acham que é tudo deles! A gente lá trabalhando, dando um duro do cacete e eles vêm na mão grande, com polícia – o Estado protegendo eles, né?! – e aí vêm com tudo!

Para concluir, Maria, como você vê o momento que a cidade do Rio de Janeiro está passando – com os megaeventos e marcado por tantas remoções, "choque de ordem" e o avanço do capital sobre a cidade?

A coisa melhorou muito durante o governo Lula: teve muito problema, mas tem mais dinheiro circulando agora. Dá para tirar algum, porque antes não dava!

E a gente circula. Eu vejo muita coisa, conheço muita gente e participo de muita luta. Quer dizer, hoje não tem mais essa de cada um na sua, cada macaco no seu galho não. Eu participo das lutas por moradia – já morei em ocupação, hoje é minha filha que está lá –, trabalho com o pessoal do sindicato – não o [sindicato oficial] dos camelôs, que só tem pelego e a presidente é uma impostora –, e tem o MUCA, Movimento Unido dos Camelôs, que é o nosso filho, né?! Com muita luta! Mas a situação está difícil! O pessoal aqui no Rio só quer enriquecer, não quer nem saber da população, só pensam em ganhar mais e mais dinheiro! E a gente lá tentando trabalhar.

E para falar a verdade, esse negócio de Copa do Mundo e de Olimpíadas é muito legal. Mas é a maior furada!!!

BIOGRAFIA DOS AUTORES

Adriano Belisário: é pesquisador da área de comunicação e tecnologia, desenvolvendo projetos e ações de cultura livre, mídia independente e produção multimídia com software aberto. Coordenador do Pontão de Cultura Digital da ECO/UFRJ, é também membro do Instituto de Pesquisas I-Motirõ e já desenvolveu ações de cultura digital para a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e para a Cúpula dos Povos/Rio+20.

Antoine Moreau: é artista e um dos fundadores do Coletivo Atitude Copyleft, foi um dos colaboradores mais ativos na elaboração da Licença da Arte Livre que adaptou a ideia de Copyleft para promover a livre distribuição, o licenciamento e a proteção de arte contemporânea e outros produtos culturais.

Antonio Negri: cientista político e filósofo italiano, membro da Autonomia Operária, foi condenado a 13 anos de prisão. Exilado em Paris por 14 anos, retornou à Itália e, a partir de 1997, cumpriu pena em regime semiaberto na prisão de Rebibbia. Atualmente é membro da Rede Universidade Nômade. Publicou diversos livros sempre ligados à atividade política entre eles, *Império, Multidão e A Anomalia Selvagem - Poder e Potência em Spinoza*.

Aymeric Mansoux: é coorientador de estudos de rede e mídia do Media Design and Communication Master do Piet Zwart Institute em Rotterdam e doutorando do Centro de Estudos Culturais, Goldsmiths, University of London

Beatriz Martins: Mestre em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) e Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Pesquisadora do

Centro de Pesquisas em Linguagens Digitais, Colabor – ECA/USP e do Grupo de Pesquisa Tecnologias, Culturas, Práticas Interativas e Inovação em Saúde - Fiocruz.

Bruno Tarin: membro da Rede Universidade Nômade e colabora com diversas redes Ciber/Midiativistas. Trabalhou em diversos projetos de Políticas Públicas de Cultura e Tecnologia e é Mestrando na Escola de Comunicação da UFRJ. Idealizador e fundador do Instituto de Pesquisa i-Motirõ, dedicado a realizar ações que enfrentem a desigualdade no acesso às novas mídias e às tecnologias sociais, buscando estimular a formação de redes de colaboração e cooperação, a multiplicidade cultural, a reapropriação tecnológica, o conhecimento aberto e uma relação harmoniosa com o meio ambiente.

Chapolim: copy-fight - pirataria libertária - livre de autoria - livre de propriedade - livre de egocentrismo

Coletivo Direito do Comum: formado por militantes e intelectuais que atuam a partir de movimentos sociais e lutas concretas para pensar a emergência dos direitos além do estado e do mercado, um direito que é potência de resistir, existir e produzir além da dicotomia entre o público e o privado.

Dmytri Kleiner: é desenvolvedor de software e trabalha principalmente em projetos que investigam a economia política da internet, e as questões em torno da auto-organização da produção como uma forma de luta de classes, é um dos fundadores do Coletivo Telekommunisten.

Felipe Fonseca: [http://efeefe.no-ip.org] é pesquisador e articulador de projetos relacionados a redes de produção colaborativa e livre, mídia independente, software livre e apropriação crítica de tecnologia.

Felipe Ribeiro: f? erre! : f? identidade é cópia, erre! o direito à alteridade é luta.

Florian Cramer: é diretor do curso de Design de Mídia no Piet Zwart Institute, Willem de Kooning Academie Rotterdam. Estudou e ensinou Literatura Comparada em Berlim e já publicou trabalhos na área de código-poesia, estudos comparativos em literatura, artes e computação.

Guilherme Pimentel: é bacharel em direito pela UERJ. Militante do Movimento Direito Para Quem (DPQ) e é um dos sócios fundadores da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk).

Guiseppe Cocco: formado em ciências políticas, doutor em história so-

cial e professor da UFRJ, nos programas de pós-graducação da ECO e da Ciência da Informação

Jorge Machado: professor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo, ativista político e pirata de coração.

Marcus Vinicius: Diretor Fundador da OSCIP ReCivitas e coordenador dos projetos: Biblioteca e Brinquedoteca Livres (2007); Fundo Permanente da RBC do 3 Setor - Paranapiacaba (2008); Consórcio da RBC -Quatinga Velho (2008-2011); e sócio diretor do TVONG (2007). Professor do IATS (2009). E realiza palestras-curso: Introdução ao Pensamento Libertário.

Maria do camelôs: Ativista e liderança do MUCA (Movimento Unido dos Camelôs)

Matteo Pasquinelli: Doutor pela Queen Mary University of London. É escritor e pesquisador acadêmico, membro das comunidades e coletivos internacionais Uninomade e Edufactory e também foi júri do festival Transmediale 2011 em Berlim. Escreve e dá palestras com frequência no cruzamento entre a filosofia francesa, teoria da mídia e operaismo italiano. Escreveu o livro *Animal Spirits: A Bestiary of the Commons* (2008) e editou as coleções Media Activism (2002) e C'Lick Me: A Netporn Studies Reader (2007).

Miguel Afonso Caetano: é assistente de investigação no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia no ISCTE-IUL (Lisboa, Portugal), atualmente desenvolve trabalhos no âmbito de redes P2P e cinema europeu. Possui um mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação no ISCTE-IUL. De 2006 a 2009 foi autor e editor do blog Remixtures.com no qual escreveu sobre compartilhamento de arquivos, direitos autorais, propriedade intelectual, música digital, cultura livre e novos modelos de negócio.

Pedro B. Mendes: é pesquisador autônomo ligado à Rede Universidade Nômade e ao Instituto de Pesquisas i-Motirõ. Mestre em Políticas Sociais (UFRJ) e doutorando em Ciência da Informação pelo IBICT - UFRJ, acredita cada vez menos na academia como espaço de reflexão e geração de ideias. Já trabalhou em ONG e no governo. Agora é editor das revistas Global Brasil e Lugar Comum, além de atuar em parceria com movimentos sociais em um projeto de cartografia. Também se interessa por práticas de pesquisa autônomas, sobretudo em torno da metodologia desenvolvida por Eder Sader.

Richard Stallman: ou simplesmente "rms" é um famoso ativista, fundador do movimento do software livre, do projeto GNU e da Free Software Foundation. Programador e Hacker, é o autor da GNU General Public License (GNU GPL ou GPL), a licença livre mais usada no mundo, que consolidou o conceito de copyleft. Desde a metade dos anos 1990, Stallman tem dedicado a maior parte de seu tempo ao ativismo político, defendendo o software livre e lutando contra a patente de softwares e a expansão da lei de copyright.

Silke Helfrich: estudou línguas românicas e pedagogia na Karl-Marx -Universidade de Leipzig. Foi diretora regional da Fundação Heinrich Böll Stiftung na América Central, México e Caribe entre 1999 e 2007 com foco em gênero, globalização e direitos humanos. Desde 2007 trabalha como autora e ativista independente. Trabalha com temas como Bens Comuns, Gênero, Globalização e Cooperação Internacional.

Tadzia Maya: é ativista do movimento agroecológico e pesquisa os bens comuns há alguns anos. Participa de diversos coletivos como o grupo de extensão Raízes e Frutos da Geografia da UFRJ, a Casa das Sementes Livres da Escola da Mata Atlântica e a i-Motirõ, grupo de cultura digital. É formada em jornalismo pela UERJ e é mestranda do Instituto de Florestas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Thiago Skárnio: iniciou sua carreira no meio cultural e jornalístico como desenhista, depois passou a trabalhar também com fotografia, produção gráfica, audiovisual e internet. Skárnio tamém é ativista da Cultura Digital e da Democratização dos meios de Comunicação.

Tomás Marcelo Vega: artista plástico formado pela Unicamp, Mestre em Estética e História da Arte pela USP, atua como artista e docente no intercruzamento entre arte e design em temas relativos à filosofia do design. Desenvolve práticas de educação que possibilitem o pensamento inventivo no processo de formação da criança e do adolescente.

Washington Luis Lima Drummond: teorista, leciona em duas universidades públicas (Programa de Pós Graduação Pós-Crítica - UNEB/Programa de Pós-Graduação FAU-UFBA) viajando constantemente entre três cidades, orientando e colaborando em trabalhos de teoria contemporânea, urbanismo, cultura e história.

Yann Moulier Boutang: é professor de Economia da Universidade de Tecnologia de Compiègne e Vice-Diretor do Laboratório Costech (Conhecimento, Organização, Sistemas Técnicos)EA 2223 da UTC. Também leciona na Universidade de Arte e Design em St.Etienne.

SOBRE O COPYFIGHT

Antes de ser um livro, Copyfight constitui-se como uma rede de pessoas com práticas e reflexões ligadas às questões de pirataria e cultura livre. Nossa plataforma na Internet busca servir de espaço de encontro e de produção de conhecimento permanente. Como uma obra-aberta, o livro desdobra-se então neste espaço online e também nos diversos encontros que são realizados para debater o tema. Os primeiros deles foram feitos em 2010 no Rio de Janeiro, reunindo pesquisadores, artistas, ativistas, camelôs, comunicadores e hackers de diferentes partes do Brasil para reflexões compartilhadas sobre copyleft, pirataria, autoria, incluindo também oficinas com tecnologias de código-aberto.

A partir destes encontros, foi organizada uma chamada colaborativa de trabalhos para esta publicação. Copyfight lança agora um chamado à realização de outros encontros, modificações deste livro, adaptações, produção de novos materiais em qualquer formato, intervenções nas ruas ou nas redes e qualquer outra manifestação que incentive a cultura livre e a apropriação da tecnologia e do conhecimento. Aproprie-se!

Copyfight nos leva às múltiplas trincheiras de um tema polêmico: a propriedade privada sobre o imaterial. Artistas, agricultores, camelôs, hackers, médicos... Qualquer pessoa encontra-se atualmente atravessada pelas questões de "propriedade intelectual". As redes e as ruas são os campos de batalha de uma guerra que se materializa nas campanhas anti-pirataria, na repressão aos ambulantes e nos dolorosos dobramentos que as patentes sobre o código genético causam. Mas que também se materializa no vazamento de informações "confidenciais" de governos e grandes empresas, na ocupação e produção autônoma das cidades e da internet, no desenvolvimento de software livre etc.

O livro se coloca nessa disputa a partir da constatação de que a dualidade "Copyright X Copyleft" e a tentativa de síntese efetuada pelo Creative Commons são incapazes de dar conta da multiplicidade de perspectivas e práticas que são desenvolvidas em torno da pirataria e cultura livre. Copyfight é um convite à produção de novos pontos de vista e práticas sobre esses temas, assim como a ocupação das redes e das ruas.

ISBN 978-85-7920-098-4
9 788579 200984